

فصول

مجلة النقد الأدبي

كتابخانه و مرکز اطلاع رسانی
بنیاد دایرة المعارف اسلامی



شوقی و حافظا

الجزء الأول

تصدر كل ثلاثة أشهر

■ المجلد الثالث ■ العدد الأول ■ أكتوبر. نوفمبر. ديسمبر ١٩٨٢



فصول

مجلة النقد الأدبي

رئيس التحرير

عز الدين إسماعيل

نائب رئيس التحرير

جابر عصفور

مدير التحرير

سامي خشبة

مسكرتير التحرير

اعتدال عثمان

المشرف الفني

سعد عبد الوهاب

السكرتيرة الفنية

أحمد عتيق

عصام بهي

محمد بدوي

مستشارو التحرير

زكي نجيب محمود

سهير القلماوي

شوقي ضيف

عبد الحميد بيونس

عبد القادر القط

مجدى وهبة

مصطفى سويرف

نجيب محفوظ

يحيى حقي

تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب

• الاشتراكات من الخارج
من سنة (أربعة أعداد) ١٥ دولاراً للأفراد - ٢٤ دولاراً
للهيئات - مصاف إليها

مصاريف البريد (البلاد العربية - ٥٠ بابل ٥ دولارات)
(الأمريكا وأوروبا - ١٥ دولاراً)

يرسل الاشتراكات على العنوان التالي:

● مجلة فصول

لجنة المصرية العامة للكتاب

شارع كورنيش النيل - بولاق - القاهرة ج. م - ع

تليفون المجلة ٧٧٥٠٠٠ - ٧٧٥١٠٩ - ٧٧٥٢٢٨
٧٦٥٤٣٦

الإعلانات: ينطق عليها مع إدارة مجلة أو منشوريا المتصلين

• الأسعار في البلاد العربية:

الكويت دينار واحد - مملكة العراق ٢٥ رطلاً لغيره - البحرين
دينار ونصف - العراق - دينار روج - سوريا ٢٢ ليرة - لبنان
١٥ ليرة - الأردن - دينار روج - السعودية ٢٠ ريال - الكويت
٤٠٠ قرش - تونس ٢٠٠ دينار - الجزائر ٢٤ دينار - المغرب
٢٤ درهم - اليمن ١٤ ريال - ليبيا دينار روج -

• الاشتراكات:

• الاشتراكات من الخارج

من سنة (أربعة أعداد) ٤٠٠ قرش + مصاريف البريد ١٠٠ قرش
يرسل الاشتراكات بحالة بريدة حكومية

محتويات العدد

٤	رئيس التحرير	أما قبل
٥	التحرير	هذا العدد
١١	محمد زكي العشماوي	دلائل القدرة الشعرية
١٨	أدونيس	شوق - شاعر البيان الأول
٢٢	ناصر الدين الأسد	عناصر المزاج في شعر شوق
٣٣	علي الجبل	أحمد شوق وأزمة القصيدة التقليدية
٥٢	حمادى محمود	شعرية الشوقيات
٦٣	محمد مصطفى بدرى	الذاتية والكلاسيكية في شعر شوق
٦٨	محمود الربيعى	توازن البناء في شعر شوق
٧٨	محمد بنيس	النص الغائب في شعر شوق
٨٥	محمد الحادى الطرابلسى	معارضات شوق بمهجة الأسلوبية المقارنة
٩٧	كمال أبو ديب	شوق والذاكرة الشعرية
١٠٧	عبد السلام الممدى	التصاغر الأسلوبى وإبداعية الشعر
١٢٢	سعد مصلوح	تحقيق نسبة النص إلى المؤلف
١٤٤	عبد الفتاح عثمان	الصورة الفنية في شعر شوق الدناى
١٥٧	حسين نصار	الشعر لشوق عند أحمد شوق
١٦٧	إبراهيم حمادة	مسرحة شوق والكلاسيكية الغربية
١٧٧	عبد الحميد إبراهيم	المصادر التاريخية في مسرحية «مجنون ليل»
١٨٣	أنجيل بطرس سمعان	صورة المرأة في مسرحيات شوق
١٩٥	علي ميخائيل	«الست هدى» تحليل للمضمون الفكرى والاجتماعى
٢٠٠	محمود علي مكي	الأندلس في شعر شوق ونثره
٢٣٦	علي الشافى	إطار لدراسة تأثير شوق في الشعر التونسي
٢٤٣	صالح جواد الطعنة	شوق وآثاره في مراجع غربية مختارة

• الواقع الأدبى :

ندوة العدد :

٢٦٠ الخدانة في الشعر إعداد : محمد بدرى

• دراسات حديثة :

٢٦٩ عناصر الأسلوب في الشوقيات تأليف : محمد الحادى الطرابلسى

عرض : محمد عبد المطلب

٢٧٩ الشعر وتكوين شعر الحديثة تأليف : منح عيسى

عرض : ماهر شفيق فريد

ترجمة : ماهر شفيق فريد

This Issue -

شوقي وحافظ

الجزء الأول

أما قبل

في هذا العدد نستهل «فصول» عامها الثالث . ونخصي قدما في الطريق الذي اختارته لنفسها منذ البداية . وحددته افتتاحياتها في مناسبات مختلفة . وحققته أعدادها الغالية المانسية تحقيقا عمليا .

وفي الآونة الأخيرة جمحت الظروف وواحدا من دوى الاهتمام بهذه المجلة . ومن لهم اتصال ببعض الأوساط الأدبية والثقافية بعامة . وتطرق الحديث إلى «فصول» فإذا به يمان أنها قسمت المثقفين قسمين : قسما راضيا عنها كل الرضا . وآخر ساخطا عليها كل السخط . فتذكرت عند ذلك أن هذه العبارة أو ما يشبهها كانت كثيرا ما تجرى على لسان طه حسين حين يتحدث إلى قارئه فيترك له الخيار في أن يرضى عن كلامه أو يسخط .

لقد كان عميد الأدب يدرك أنه يرضى بعض الناس ويسخط بعضهم . ومع ذلك فقد كان يمان أنه لا يعبأ بما يكون . فسواء لديه رضى الناس أو سخطوا . وقد نفسر هذا الموقف أكثر من تفسير . ولكن لا مجال لذلك الآن . وكل ما يمكن تأكيده هنا هو أن قسمة الناس على ذلك النحو لم تكن هدفا من أهداف «فصول» . وهي لذلك تكثر كل الاكترت لما حدث من انقسام المثقفين إزاءها . إن كان هذا حقا قد حدث .

لم يوافقني محدثي - من حيث المبدأ - على أن هذا الاختلاف في الرأي حول «فصول» هو نفسه ظاهرة لها دلالاتها الإيجابية . لأنه يدل - على أقل تقدير - على أن الماء الراكد أخذ يتحرك . وأظن أن على القارئ على هذه المجلة أن يستمعوا إلى أصوات الساخطين عليها . وحين استمعت منه إلى ما نقله هذه الأصوات لم أجدها فيها جديدا . لأنها ما تزال تنطلق من تصور آخر للمجلة مغاير لطبيعتها . بوصفها مجلة دورية متخصصة في النقد الأدبي . هي أشبه ما تكون - في حقل الثقافة - بالصناعة الثقيلة في حقل الاقتصاد . فالصناعة الثقيلة لا تلبي المطالب اليومية العاجلة والمارة . ولكنها تمثل القاعدة الأساسية لكل الصناعات الخفيفة التي تلبي تلك المطالب . وإنه لمن الصعب البين أن يفرض الساخطون على «فصول» طبيعة غير طبيعتها . وأن يناقشوها الحساب في ضوء هذا التصور . ومن أجل ذلك لم يبق أحد من الساخطين مرة واحدة أمام المادة التي تقدمها «فصول» لكي ينشئ معها حواراً حقيقياً . ولو صح هذا بالجدية اللازمة لاستحق العناية والتقدير . ولكانت «فصول» نفسها هي أول المرشحين بهذا الحوار .

أما بعد فقد شهدت البلاد في خلال شهر أكتوبر حدثاً ثقافياً قومياً على جانب كبير من الأهمية . هو الاحتفال بمرور خمسين عاماً على وفاة الشاعرين الكبيرين أحمد شوقي وحافظ إبراهيم . فأقيم لهما مهرجان . اشتركت فيه قطاعات الثقافة المختلفة . وأقيم للشاعرين قناتان في حديقة الحرية على ضفة النيل الغربية . ومثل للمسرح لشوق مسرحية «مجنون ليلي» . كما عرضت مسرحية تسجيلية عن الشاعرين بعنوان «حدث في وادي الجن» . وأقيمت الأمسيات الشعرية التي اشترك فيها شعراء من مختلف الأقطار العربية . وعقدت ندوة علمية على مدى أربعة أيام . ناقش فيها ما يزيد على أربعين دراسة تتعلق بتأج الشاعرين . وكانت مجلة «فصول» قد وعدت بإصدار عدد عن شوقي في هذه المناسبة . ولكن اقتران حافظ به جعلها تعمل بعض الشيء من خطتها . وانتهت إلى ضرورة إصدار عدد من منها عن هذين الشاعرين باسم «شوقي وحافظ» .

وهكذا شاءت المقادير أن تستهل «فصول» عامها الثالث بالعدد الأول عن شوقي . على أن يكون العدد التالي عن حافظ . وقد ربطت بينهما في عنوان العددين معا لأن كل الظروف قد عملت على الربط بينهما . ولأن طبيعة المجلة تختلف عن طبيعة الندوة فإننا لم نلتزم بنشر كل ما قدم للندوة من دراسات . وأيضا فإن العددين يتضمنان دراسات لم تقدم في تلك الندوة . رأينا أن حاجة المجلة إليها ماسة . وكل ما نرجوه - أخيراً - أن يوفق هذان العددان في طرح الظاهرة الشوقية المحافظة طرحة جديداً .

ولا يغفني - في هذه العجلة - أن أقدم بحالص الشكر للزميل الأستاذ سامي خشبة على ما بذله من جهد في إدارة تحرير هذه المجلة . وذلك في مناسبة انتقاله للعمل مساعداً لرئيس تحرير مجلة «إبداع» التي تصدر قريباً . والتي تمنى لها كل النجاح .

هذا العدد

يصدر هذا العدد - والعدد الذي يليه - في أعقاب الاحتفال بمرور خمسين عاما على وفاة «شاعر النيل» حافظ إبراهيم (١٨٧٢ - ٢١ يوليو ١٩٣٢) و«أمير الشعراء» أحمد شوقي (١٨٦٨ - ١٤ أكتوبر ١٩٣٢). والاحتفال بهذين الشاعرين له أكثر من دلالة. إنه عودة إلى منابع النهضة الشعرية (العربية) الحديثة من ناحية. وحرص على تجديد هذه النهضة من ناحية ثانية، وتكريم للدور الذي يلعبه الشعر في تطوير حياتنا من ناحية ثالثة. وبقدر ما تنطوي دلالة الاحتفال - بذكرى هذين الشاعرين - على تقدير لإنجاز الماضي. فإنها تنطوي على تطوير لعناصره الخلاقة. تساهم هذه العناصر في تأسيس حركة شعرية متجددة. يتواصل فيها أقوم ما في الماضي مع أثرى ما في الحاضر. فتخلق من تواصلها حركة المستقبل الواعد.

وحافظ وشوقي شاعران قوميان. ينتميان إلى العرب جميعا. وبصوغان جانبيا متأسلا من وعيهم الشعري. مها تباعدت الأقطار. أو تداربت الحكومات. ولذلك كان من الضروري أن يساهم في الاحتفال بهما باحثو العرب وشعراؤهم. لا يميزهم قطر عن قطر. أو انحاء عن انحاء. بل يشترك الجميع في الاحتفال بهذين الشاعرين. اللذين قال أولهما:

أَمْكُمْ أُمَّنَا . وَلَقَدْ لَرَّضْنَا مِنْ هَوَاهَا . وَتَحْنُ نَأَى الْهَيْطَامَا

وقال ثانيهما:

لَقَدْ قَضَى اللَّهُ أَنْ يُوَلِّفَنَا الْجَزْخَ . وَأَنْ نَلْقَى عَلَى أَشْجَانِهِ

وقد قضى الشاعران القوميان أن يتلاقى - في الاحتفال بهما - حشد من الدارسين والشعراء العرب (من فلسطين، والأردن، وسوريا، والعراق، ولبنان، واليمن، والكويت، وليبيا، وتونس، والجزائر، والمغرب، والسودان، ومصر) يشاركهم مجموعة من دارسي العالم الغربي (من فرنسا، والمملكة المتحدة الأمريكية) يساهمهم المحرص على «الفقه» بشعر هذين الشاعرين. اللذين كان شعرهما «الغناء» و«الغزل» للشرق.

وينطوي احتفاء «قصود» بذكرى هذين الشاعرين على خصوصية متميزة. تفتقر بطبيعة هذه المجلة. وتتصل بغايتها. الاحتفاء - في هذه المجلة - بمعنى الدرس المتجدد والسعي وراء التأصيل. أي إعادة طرح الأسئلة الجدلوية على كل المستويات. والبحث عن البعد المتأصل للقيمة في كل الأبعاد. ويقتزن ذلك بالحرص على عدم التكرار. والتخلي عن المتأد من مسالك الدرس وتناجيه. والسعي الجاهد في اقتحام أعماق النصوص وأغوارها. ويقتزن - أخيرا - بإتاحة المجال لكل مناهج النقد الفاعلة. في المضي بالأسئلة المطروحة إلى أبعد الغايات. وإذا كانت النصوص التي تركها الشاعران - حافظ وشوقي - تمثل المعطيات التي تتحرك في إطارها العمليات الإجرائية للنقد. فإن إعادة تحليل هذه النصوص. والتنوع في تفسيرها. والاختلاف في تفويتها. هي الغاية القريبة من الأسئلة المطروحة. لكن الغاية الأبعد هي إشراك القارئ نفسه في طرح أسئلة جديدة. قريبة مما حلم به حافظ إبراهيم. ذات مرة. عندما قال:

عَرَفْنَا مَدَى الشَّيْءِ الْقَدِيمِ فَهَلْ لَدُنِّي شَيْءٌ جَدِيدٍ حَاضِرِ الشَّعْرِ مُنْجِعِ

وينفرد هذا العدد بالدراسات الخاصة بأحمد شوقي. أما العدد اللاحق فيشمل الدراسات الخاصة بحافظ إبراهيم. والدراسات العامة التي تتناول الشاعرين معا. وبقدر ما يحاول هذا العدد المساهمة في إعادة فتح باب الاجتهاد. في التعرف على إنجاز شاعر متجدد القيمة. فإنه يسعى إلى تحقيق غايته من خلال محاور متعددة. ومستويات متباينة. وسوف يلحظ القارئ - في هذا العدد - التركيز على تفرص أحمد شوقي. ووفرة الدراسات النصية لأعماله. كما يلحظ التنوع اللافت في المناهج النقدية المستخدمة في التعامل مع نصوص الشاعر. بل التباين في الإجراءات التي يتوصل بها المنهج الواحد في التعامل مع شاعر واحد.

وتتجاوز - في هذا العدد - الدراسات التي تسعى وراء الإجابة عن أسئلة كلية ، من خلال نظر شامل إلى شعر الشاعر ، مع الدراسات التي تقصر نفسها على نصوص بأعيانها ، تتمثل في قصيدة واحدة ، أو مسرحية دون غيرها ، على نحو يتعمق معه التحليل جزئيات النص ، فينتهي إلى أحكام كلية . وتتجاوز - في هذا العدد - الدراسات التي تتوجه إلى الشعر الغنائي - عند شوقي - مع الدراسات التي تتوجه إلى مسرحه الشعري ، أو نثره الفني . وفي المجال الأخير تتقارب الدراسة الخاصة بالمأساة مع الدراسة الخاصة بالملهفة ، مثلاً يتقارب البحث عن الصورة الشعرية مع البحث عن الشعر المثور . وتتناظر - في هذا العدد - الدراسة التحليلية مع الدراسة التوثيقية ، مثلاً تتجاوز التحليلات النبوية مع الأسلوبية ، وتتقابل النبوية والأسلوبية مع التفسير التاريخي أو التحليل الاجتماعي ، دون أن يحلو الأمر - في النهاية - من محاولات توفيقية .

ويبدأ هذا العدد بدراسة محمد زكي العشماوي عن «دلائل القدرة الشعرية عند شوقي» . وتتأمل الدراسة أحمد شوقي ، بوصفه الشاعر الذي بلغ - بعد البارودي - بحركة النهضة الإيجابية مبلغاً عظيماً من الجودة والابتقان ، قارب بين شعره وما لدى العباسيين من تجارب شعرية . وإذا كان هذا الفهم لشعر شوقي يؤكد صلته بالتراث فإنه يؤكد تحيز هذا الشعر داخل التقاليد المتواصلة . وتبدو «دلائل» هذا العيز في «القدرة الشعرية» عند شوقي ، تلك القدرة التي اقترنت بتطويع العناصر التراثية ، واستغلالها في وصل حاضر الأمة بماضيها . واستشراف المستقبل من خلال العلاقة بين الماضي والحاضر . وتقرن هذه «القدرة الشعرية» بتضافر «الإيقاع الموسيقي التقليدي» - العروض العربي - مع إيقاع داخلي يمكن في ترتيب الجمل ونظمها . ويقرن هذا التضافر - بدوره - بعاطفة هادئة مركزة . تنأى عن الانفعال الصاخب . وتخضع لسلطان العقل والفن ، فتباعد بصاحبها عن الذاتية الضيقة . لتصل بأفق أوسع . تنهب فيه وحدة الفرد في لقاء مع الإنسانية .

وإذا كانت «القدرة الشعرية» لشوقي قد مكنته من الحركة الحرة في طريق الإبداع - مع المحافظة على رنين القدماء وأشكالهم . فإن هذه القدرة تبدو من منظور مغاير . مع قراءة أدونيس (عل أحمد سعيد) لشوقي «شاعر البيان الأول» . وتتحول ثنائية العلاقة المرجحة - التي كانت تصل بين شوقي الشاعر والتراث - عند محمد زكي العشماوي - لتصبح ثنائية صالبة . تشبه - في قراءة أدونيس - بثنائية دي سوسير عن «اللغة» و«الكلام» . ولكنها ثنائية تؤكد العلاقة التي ينطق فيها اللبني الواحد على موضوعات متعددة . وتتغرب فيها الأشياء لتسكن نسقاً ثابتاً لا يتغير . إنها الثنائية التي يتحرر فيها الشاعر ظاهرياً . لكنه ينطق لغة تتحكم فيه داخلياً . وتركز قراءة أدونيس على قصائد ثلاث لشوقي - هي : «غاب يولون» - «وهاريس» - «وحجة» - لتكشف القراءة عن شعر «الكلام» في هذه القصائد . من حيث هو شعر خاص في الظاهر . ولكن تأمل مستويات صلة هذا الشعر - «الكلام» - بما يتجلى فيه - «اللغة» - يؤكد أن أحمد شوقي يستعيد - بالشعر - خطاباً موروثاً مشتركاً . يحمل من قصيدته إنشاءً أيديولوجياً . ويقدر ما يوجد هذا الإنشاء كوظيفة . لها جانبها التربوي وجانبها التحريضي . فإنه يؤكد أولوية مطلقة وأصلاً ثابتاً لوجود قبلي . لا يقرن فيه الشعر - «الكلام» - بالبحث . بل بالإيمان . فيصبح الشاعر حامل إيديولوجيا قبلية . متعالية . تتلفظ نفسها من خلال كلماته . ويقدر ما تنجب ذات الشاعر . بوصفها فاعلة خلاقية . تبقى سطوة «اللغة» لتكبح الإبداع الفردي . ويتحول «التجديد» إلى نوع من «التذكير» - يغدو معه «كلام» الشاعر الجديد نسخاً لكلام الشاعر الأول .

ولكن ماذا يحدث لو نظرنا إلى ثنائية الشاعر والتراث من منظور مغاير تماماً ؟ وماذا تفعل لو سلمنا أن علاقة الشاعر بأسلافه هي الشرط الأول في بناء «الشخصية الشعرية» ؟ إن هذا التسليم هو الأساس الذي يحرك دراسة ناصر الدين الأسد عن «عناصر التراث في شعر شوقي» . ولذلك تبدأ الدراسة بتأكيد «العناصر التراثية» . بوصفها عناصر لازمة في شعر أي شاعر . إن الشاعر لا يكون شاعراً إلا بالمرس بشعر التراث . في منابعه الأصلية . ومن مصادره الأولى . وإذا كان الأمر كذلك فمن الضروري البحث عن «عناصر التراث في شعر شوقي» . بوصفها عناصر ساهمت في تكوين شاعريته . وليس بوصفها عناصر تبين عن «السراقات» . أو عن مجرد «المتابعة» . ويبدأ البحث بكتاب «الوسيلة الأدبية» . الذي استقى منه شوقي ما صقل طبعه . لينطلق البحث - بعد ذلك - إلى عناصر أخرى من التراث . تتصل بتزديد شوقي لأسماء مجموعة من الشعراء ترديدا مقترنا باقتباسات من شعرهم . أو إشارة تضمينية إلى أشعارهم . ويقدر ما يتوقف البحث عند صلة شوقي بالبحر والتمام وابن زيدون . يتوقف عند صلة شوقي بالمتنبي . ليخرج البحث - في ثانياً ذلك - على معارضات شوقي الصريحة والتضمينية . ويلتفت البحث إلى العناصر التراثية في مسرحيتي «مجنون ليلى» و«عنزة» . ليؤكد - في النهاية - أن شوقي «شاعر التراث العربي وقارس حلته» .

وإذا كان التركيز على علاقة شوقي بالتراث - في مستوياتها السالب - يحمل من قصيدته قصيدة «تقليدية» فإن النظر إلى هذه القصيدة - من منظور الظروف السياسية والاجتماعية - قد ينتهي بالكشف عن «أزمة» تفرق بهذه القصيدة . ويتأمل على البطل - من هذا المنظور - «أحمد شوقي وأزمة القصيدة التقليدية» . ليقدّم «دراسة في ضوء الواقع السياسي والاجتماعي» . ويقدر ما تؤكد هذه الدراسة بلوغ شوقي بالشعر التقليدي قمة ما يمكن أن يؤديه من عطاء فني . تحت ظل ظروف تاريخية نموذجية في تطور المجتمع ونموه . فإنها

تؤكد أن هذا الإنجاز كان عقبة أمام الشعراء الذين طمعوا إلى تجاوز ما وصل إليه أحمد شوقي . وتركز الدراسة على « الوعي الاجتماعي » الذي يتجلى في شعر شوقي . وتكشف عن العناصر المحركة لهذا الوعي . من حيث صلتها بموقع طبقى . ومن حيث تأثيرها المقترن بخصائص فنية متميزة . ويقدر ما تتحرك الدراسة لتصل بين الشاعر وبنية العلاقات الاجتماعية في عصره فإنها تتجه إلى تحديد قيمة هذا الشعر . بالنظر إلى هذه العلاقات . وذلك لتنتهي بتأكيد طبيعة « الأزمة » التي يمثلها شعر شوقي . بالقياس إلى كل من يقدّمه . في عصر مختلف وعلاقات مغايرة .

وينطوي هذا النظر الاجتماعي إلى شعر شوقي على مسلة تزد أبعاد القيمة إلى ما ينطوي عليه الشعر من « انعكاس » لعلاقات اجتماعية . وهي مسلة قد تنتهي (ما لم يدعمها الوعي الحذر بالوسائط المعقدة التي تفصل بين ما يعكسه الشعر وما ينعكس عنه) إلى تحويل الشعر إلى « وثيقة اجتماعية » . يبحث فيها الدارس عن « مفاهيم اجتماعية » وليس عن « عناصر شعرية » . ولذلك تأتي دراسة حمادى محمود لتحديد « شعرية الشوقيات » . وذلك من خلال « رأى في مقولة البدائل في الخطاب النقدي العربي » . وتلمح الدراسة إلى شئ « من التمييز بين « الوعي الإيديولوجي » و « الإدراك الجمالي » . وعندما تركز على الثاني فإنها لا تستبعد الأول . بل تفهمه من حيث هو مدلول من مدلولات « رؤية » . تعدد علاقة المشي ، بموضوعه . وبالعالم الذي يتحرك فيه . ويتوجه التحليل - مع هذا التركيز - إلى الأبنية اللغوية . في خصوص شوقي . من حيث هي دوال . بفقر مدلولها بقوة دلالية عميقة . ترتد إليها مختلف المتجزات النصية . ويقدر ما يتوجه التحليل - من هذا المنظور - إلى إبراز خصائص الصورة عند شوقي . فإنه يبرز أسبقية التشبيه على الاستمارة . ليستخرج من ذلك عنصرا دالا يرتبط بعناصر « الرؤية » . ويكشف التحليل عن السن اللغوية في شعر شوقي . ملاحظا التفاعل بين المستويات الصوتية والتركيبية والدلالية . فتظهر أهمية « التناظر » و « التقابل » . من حيث هما عنصران دالان يتصلان بالرؤية . ولا يحصى التحليل إلى غايته تفصيلا . بل يتوقف عند مجموعة من الأمثلة . تغني عن غيرها . عندما يستغلها المحلل للكشف عن غايته الضمنية . وهي ضرورة إعادة النظر في « الخطاب النقدي » . من خلال إعادة النظر في « شعرية الشوقيات » .

وتفرض هذه الضرورة - ضمن ما تفرض - التوقف عند نصوص شوقي . وإعادة النظر التفصيلي في قصائده . والثاني في فهم علاقاتها المشابكة . ولذلك تتقارب دراسة محمد مصطفى بدوي عن « الذاتية والكلاسيكية في شعر شوقي » مع دراسة محمود الريبي عن « توازن البناء في شعر شوقي » . وذلك على أساس أن كلا الدراستين تركز على نص بعينه . هو قصيدة « الهلال » في الدراسة الأولى . وقصيدة « لبنان » في الدراسة الثانية . ويقدر ما تتوقف ككتا الدراستين عند نص محدد . تؤكد ككتاهما الحاجة إلى التناول التفصيلي للشعر . من حيث هو شعر أولا . هكذا يبحث محمد مصطفى بدوي - في قصيدة شوقي - عن شوقي الشاعر . وليس « شاعر الوطنية » . أو شاعر العروبة . أو شاعر الخلافة . أو شاعر الإسلام . ويبحث محمود الريبي - في قصيدة شوقي - عن النص في ذاته . بوصفه بناء لغويا خاصا . يفضي إلى معان بعينها . ويشتغل له موضوعا من داخل تركيبه . يعبر عن رؤية الشاعر الفنية . لا عن موقفه السياسي .

ويقدر ما تكشف دراسة محمد مصطفى بدوي عن علاقات المعنى في قصيدة شوقي فإنها تكشف عن علاقات المبني . من خلال « المقارفة » . و « الطباق » . و « الجناس » . مثلا تكشف عن وظائف دلالية متميزة يلعبها « التضمين » . وما يتصل بذلك من تولد الصور الشعرية . ويؤكد التحليل صفات « التوازن » في المعنى والمبنى . فيكشف عن « كلاسيكية » أحمد شوقي . تلك التي تتوازن - بدورها - مع العناصر الشخصية « الذاتية » دون أن تغمها . وتبدأ دراسة محمود الريبي من المستويات الصوتية . لتتوقف عند الأصوات المتجانسة من حيث هي دوال . تكشف عن عمل « كلاسيكي » نموذجي . يبنى على نحو هندسي منطقي . وعندما تلتفت الدراسة إلى المدلول . تتوقف عند تدرج المعنى في القصيدة . من حيث هو بناء صاعد . يشمل على بداية ووسط ونهاية . ويقدر ما تكشف الدراسة عن « الاطراد » و « التجانس » من ناحية . فإنها تكشف عن « التقابل » و « التضاد » من ناحية أخرى . فبرز - بذلك - خاصية « التوازن » . تلك التي تتحول - بدورها - إلى « توازن مقابلة » و « توازن اطراد » في الوقت ذاته .

إن أمثال هذه الدراسة النصية نقودنا إلى الكشف عن خصائص « كلاسيكية » . تتصل بالتوازن والتقابل والاطراد . مثلا تتصل بالتدرج المنطقي والحركة المضطربة للمشاكلة . ولكن هناك خاصية « كلاسيكية » مهمة . تتصل بعلاقة النص اللاحق بالنص السابق . من خلال مبدأ « المعارضة » . ولذلك يفضي الكشف عن « الخصائص الكلاسيكية » - بالضرورة - إلى إعادة التأمل في علاقة شعر شوقي بالتراث . ولكن من خلال تحليلات نصية متبينة . وتتأقّب ثلاثة من التحليلات النصية . لثلاث من « معارضات » شوقي . في هذا العدد . أولها بانيته التي كتبها في انتصار الأتراك معارضا بانية أبي تمام في « فتح عمورية » . وثانيها « نهج البردة » التي كتبها شوقي معارضا « بردة » البوصري . وثالثها « سينية » شوقي التي نظمها في المنى معارضا « سينية » البحري .

ويبدأ تحليل محمد بنيس بالبحث عن « النص الغائب في شعر شوقي : القراءة والوعي » . من خلال نموذج محدد . هو بانية شوقي :

الله أكبركم في الفتح من عجب
ياخالد الترك جدد خالد العرب

وتتحرك التحليل صوب الموازنة التفصيلية بين « بانية » شوقي و « بانية » أبي تمام :

السيف أصدق أنباء من الكتب
في خلد الخلد بين الخلد واللعب

ليتهى التحليل إلى مجموعة من النتائج ، تنطوي على منظور قيمي محدد . ويعتمد التحليل ، ابتداءً ، على مفهوم محدد للنص . مؤداه أن « النص » شبكة من العلاقات اللغوية ، تلتقي فيها عدة نصوص سابقة . هذه النصوص السابقة هي النص الغائب ، الذي يستعيد النص اللاحق ، من خلال تبدل وتحوّل ، حسب درجة وعي الكاتب بعملية الكتابة من ناحية ، ومستوى تأمل الكتابة لذاتها من ناحية ثانية . دون أن يكون هناك تطابق - بالضرورة - بين النص الغائب (المعارض) والنص الحاضر (المعارض) . والنص الغائب - في حالة شوق - هو نص أي تمام ، ولكن استعادته - في قصيدة شوق - تتم على نحو سائب - يقلب فيه الشاعر التجانس ، وتسيطر فيه الخطابة على الكتابة ، ويفترق الاستهلاك فيه بنوع من الرؤية . ذات صلة بالحدود القصوى لوعي فئة اجتماعية بعينها .

ويتحرك تحليل محمد الهادي الطرابلسي لقصيدة شوق « نهج البردة » من خلال منهج مغاير . يعتمد على « الأسلوبية المقارنة » . تلك التي كانت خلاصة دراسة لافتة عن « خصائص الأسلوب في الشوقيات » (منشورات الجامعة التونسية ١٩٨١) . و « الأسلوبية المقارنة » - فيما يتصورها صاحبها - مشروع لدراسة أساليب الكلام . في مستوى معين من مستويات اللغة الواحدة . يقصد تبين خصائص الأساليب في نص بعينه . عن طريق مقابلاتها بغيرها من الخصائص . في نص أو نصوص مغايرة . سابقة أو معاصرة أو لاحقة . وتعتمد المقابلة - في دراسة شوق - على المقارنة بين قصيدته « نهج البردة »

ريم على القناع بين البان والعلم أصل سلك ذي في الأشهر الحرم

وقصيدة البوصيري :

أمنٌ تذكر جيران بذي سلم مَرَجَتْ ذَمّاً جَرَى مِنْ ثَقَلٍ بدم

« البردة » أو « البراءة » . وهي الأصل الذي نهج شوق نهجه . ويقدر ما يلح التحليل - في هذه المقارنة - إلى الخصائص العامة لمعارضات شوق فإنه يتوقف - تفصيلاً - ليقابل بين أسلوب شوق وأسلوب البوصيري . في معالجة موضوع بعينه . وهو المقابلة بين المسيحية والإسلام . وتكشف - من خلال المقارنة التفصيلية - الخصائص الأسلوبية لشوق . بجوانبها الدلالية والصوتية والتركيبية . وذلك لكي يتأكد حكم قيمي في النهاية . مؤداه أن المعارضة تبدأ في الظاهر - عند شوق - من منطلق احتذاء ومقاربة . ولكنها تنتهي - في الحقيقة - إلى ارتقاء ومجاوزة .

أما تحليل كمال أبو ديب عن سبينة شوق فهو « دراسة في بنية النص الإيحائي » . تتجاوز الأسلوبية إلى البنيوية . فلا يركز التحليل - من ثم - على علاقة النص اللاحق بالنص السابق على المستوى الأسلوب الجزئي . بل ينصرف التحليل إلى البحث عن العناصر التكوينية للذاكرة الشعرية . على نحو ما تتجلى في نص فردي . وبذلك يبدأ التحليل من ثنائية عامة . طرفها التجربة الفردية والذاكرة الشعرية . لينتقل صوب البحث عن ثنائيات متجاوبة أو متعارضة . أبرزها ثنائية الزمن والذاكرة من ناحية . وثالية الذات الفردية والعالم الخارجي التاريخي من ناحية أخرى . ويقدر ما تظهر الثنائية انفصالاً دلالياً متأسلاً . في نص السبينة . تظهر توتراً عميقاً بين مكونات متدارة . تدش من أزمة النص الدلالية وأزمة الإيحائيين في الوقت نفسه . وتتمثل الأزمة في تصور جدلي للعلاقة بين الذات والعالم . حيث تنقلص القاعلية الخلاقة للذات إزاء سيطرة الإنشاء التزائي وتدفع الذاكرة الشعرية . وعندئذ تبدو « الذاكرة الشعرية » « قرينة بنية متولدة » . تكشف عن أزمة فئة اجتماعية . تحاول التحرر في الحاضر . لكن غير إبطاء مرجعي . يعود بها إلى الماضي .

قد تلمح لونا من التعارض بين تحليل كمال أبو ديب وتحليل محمد الهادي الطرابلسي لمعارضات شوق . وهو تعارض يعطى على مفارقة تصورية منهجية . غاير بين « البنيوية » و « الأسلوبية » . وتختفي إلى مغايرة في منظور القيمة وإجراءات التحليل وعمليات التفسير على السواء . ولكن « الأسلوبية » نفسها تنطوي على أكثر من تعارض . لأنها تنطوي على أكثر من منهج واتجاه . ويبدو هذا التعارض الأثير عبر ثنائية منهجية . يفترق طرفها الأول بلون من « الأسلوبية السياقية » . تحاول اكتشاف القيمة الجمالية للنص . من خلال « التصاهر الأسلوبى » . ويفترق طرفها الثانى بلون من « الأسلوبية الإحصائية » . تحاول توثيق النص . وتصحيح نسبه إلى صاحبه . من خلال التعرف على « البصمة الأسلوبية » الفارقة . ويبدو هذا التعارض الأخير في التحيز بين دراسة عبد السلام المسدي عن « التصاهر الأسلوبى وإبداع الشعر » . تلك الدراسة التي تتوقف عند قصيدة شوق « ولد الهادي » . ودراسة سعد مصلوح عن « تحقيق نسبة النص إلى المؤلف » . وهي « دراسة أسلوبية إحصائية في الثابت والمنسوب من شعر شوق » .

وتبدأ الدراسة الأولى بتأكيد منهجها . وهو البحث عما يخلق « الفعل الشعري » في سياق النص . وذلك من خلال تحليل أسلوبى لتودج محدد . هو قصيدة :

ولد الهادي فالكائنات ضياء وفم الزمان تبسم ولقاء

ويتحرك التحليل - في هذه الدراسة - ساعياً وراء أنماط العناصر المكونة للظاهرة الأسلوبية . في قصيدة شوق . فليست التحليل إلى الانتظام البنى الذي يصل بين هذه الأنماط في القصيدة . ويكشف التحليل عن نمط « الفاصل » . ونمط « التداخل » . ونمط « التراكب » . وبعض التحليل في الكشف عن تجاوب هذه الأنماط في « قصائد » . يحدد مفتاح الشعر الشعري . في قصيدة أحمد شوقي

فيحدد قيمتها الجمالية التي تغدو قيمة أسلوبية . ويبدو «الضاحك» - من هذا المنظور القيمي - قرين انظام بنائي . تتوازن فيه المكونات اللغوية . لتتطوى وحدتها على تنوع . بحيث تصبح قصيدة «ولد الهوى» نسيجا لغويا لجمته الائتلاف وسداه الاختلاف .

وإذا كانت «أسلوبية» عبد السلام المبدى تبحث - في قصيدة «ولد الهوى» - عن القيمة الشعرية للتصايف فإن «أسلوبية» سعد مصلوح تبحث عن «القيمة الوثائقية» لصحة النص في قصائد شوقي - من خلال عمليات إحصائية خالصة - ويزيد من أهمية هذه «الأسلوبية الإحصائية» الحاجة إلى التأكيد من «صحة» ما ينسب إلى شوقي من شعر - سواء في «الشوقيات المجهولة» - وقد جمعها محمد صبري السمرقاني - أو فيما يسمى «الشوقيات الروحية» - وقد أذاعها رزوق عبيد - وهي تلك القصائد التي قيل إن «روح» شوقي أملاها على «وسيط» روحاني . وإذا كانت «الأسلوبية الإحصائية» تعتمد على تحديد «البصمة الأسلوبية» لتحديد مستوى الصحة - فالميل إلى ذلك - في حالة شوقي - هو تحديد خصائصه الأسلوبية الثابتة - كما نظهرنا عليها نعوصه المزمكة - بحيث تصبح الخصائص الأسلوبية الثابتة «عبارة» يستخدم في قياس «صحة» ما ينسب إلى شوقي - ولقد كانت نتيجة استخدام هذا العيار التشكيك في «نسبة» بعض «الشوقيات المجهولة» - وأهم من ذلك «الحزب» بما يشبه استحالة هذه النسبة في حالة «الشوقيات الروحية» .

ولا تقتصر هذه الأسلوبية الإحصائية على توثيق النصوص - بل تتجاوز التوثيق لتصبح - في مجال مغاير من مجالاتها - أحد الأدوات العلمية في مجالات « الصورة الفنية » - « هناك دراسات لاقفة تستخدم التصنيف الإحصائي » في تحليل مجالات الصورة - ووظائفها - ومصادرها - وخصائصها - على نحو ما فعلت كارولين سيرجن في دراساتها عن « الصورة الشعرية عند شكسبير » - أو ما فعله ريتشارد هوجل عن « الصورة عند كيتس وشيلي » - أو ما فعله ستيفن أولمان عن « الصورة في الرواية الفرنسية الحديثة » - وقد تجل أثر هذه الدراسات في الكتابات المعاصرة عن الشعر العربي - ابتداء من الشعر الجاهلي - ومرورا بشعر هشام وإلى تمام - وانتهاء بتسبع تطورات للصورة في الشعر العربي الحديث بوجه عام - أو الشعر الإحيالي بوجه خاص

ونظري ، الصورة الفنية في شعر شوقي الغنالي - في هذا العدد - بدراسة يقوم بها عبد الفتاح عثمان . وهي دراسة تعتمد ابتداءً على التعريفات التي قدمها محمد غنيمي هلال لمفاهيم الصورة في المدارس الأدبية المختلفة . بعد مراجعتها ببعض أفكار البلاغة العربية القديمة . وتحرك الدراسة من فرضية مؤداها أن الصورة في شعر شوقي تجمع كل الخصائص والأصناف فهناك « الصورة الشخصية » التي تستخدم في وصف الطبيعة . و « الصورة الجسمانية » التي يتمكن شوقي بواسطتها من التعبير عن المعنويات في قالب مادي محسوس . و « الصورة التجريدية » التي يستعملها شوقي حين يشبه المحسوس بالمعقول أو المعقول بالمعقول . ثم « الصورة الوصفية - البلاستيكية » ويراد بها « مطلق التجسيم والتكبير » . وأخيراً « الصورة الدرامية » التي تفضل بالحركة والتفريع . ويقتدر ما نحاول الدراسة تصنيف الصورة عند شوقي فيها نحاول أن نتج مصادرنا في التابيع والطبيعة لتنتهي باجتهاد في تحديد القيمة . من منظور السلب والإيجاب على السواء .

وإذا كانت دراسة عبد الفتاح عثمان عن «الصورة الفنية» تحاول تقديم اجتهاد في فهم شعر شوقي فإن دراسة حسين نصار عن «الشعر المنشور عند أحمد شوقي» تحاول تقديم اجتهاد مشابه. ولكن في نظر أحمد شوقي «إدفع الدراسة على جوانب من «الشعر المنشور» في كتاب شوقي «أسواق الذهب» - خصوصا في حديثه عن «الجندي المجهول» - و«الوطن» - و«الذكرى» - و«الدراسة بالكشف عن السياق التاريخي للشعر المنشور» في أدبنا الحديث - مثلا ناهض ارتباطه الشعري بالوزن - وتهدف التحليل شعر «صغير من تقدم من شوقي» - نستخرج بعض خصائص عامة للشعر المنشور.

وإذا كانت الدراسات السابقة تركز على الشعر الغنائي لأحمد شوقي فإن أربعة من الدراسات المتعاقبة - في هذا العدد - تركز على المسرح الشعري عند شوقي . وأول هذه الدراسات دراسة إبراهيم حمادة عن « مسرح شوقي والكلاسيكية الفرنسية » . وتبدأ الدراسة بإجماع دارسي شوقي على تأثيره بالمسرح الكلاسيكي الفرنسي . أيام دراسته في فرنسا . ولكن الدراسة تنقصر هذا الإجماع . وتوضح مدى التباعد بين مسرح شوقي وأصول المسرح الكلاسيكي . من خلال مناقشة خصوصية الموضوعات ومصادرها . والانتظام البنائي للوحدات الدرامية . وتنتهي الدراسة إلى نتيجة مؤداها أن مسرح شوقي لم ينجاز المسرح الكلاسيكي . وإنما اتبع تقاليد المسرح الغنائي في عصره الزاهر . عصر أبي خليل القباني والشيخ سلامة حجازي . ولذلك ترعر مسرحيات شوقي بمشاهد الرقص والغناء . كما تتميز بقصائدها الوجدانية الطويلة التي تصلح للغناء

ولعل هذه النتيجة التي وصل إليها إبراهيم حمادة تدفعنا إلى إعادة النظر في مسرح شوقي . وبتم بأصوله التراثية العربية أكثر من اهتمامنا بأصوله الغربية . وثائق دراسة عبد الحميد إبراهيم عم . المصادر التاريخية في مسرحية مجنون ليلى . . لتؤكد هذا الجانب . فتكشف عن الصلة الوثيقة بين مسرحية شوقي والمؤلفات العربية . خصوصا المؤلفات التي تدخل في التراث الشعبي . من قبيل «عصافير العشاق» و«قصه عيس بن الملقح العامري» . وإذا كان تأثير مسرح شوقي بمصادر التراث الرسمي لا يحتاج إلى دليل . في مسرحيات مثل «مجنون ليلى» و«عنترة» و«أميرة الأندلس» . فإن تأثيره بالمصادر الشعبية . فضلا عن متابعتها تقاليد المسرح الغنائي هو الذي يحتاج إلى جهد واكتشاف

وتعاقب - في الحديث عن مسرح شوقي - دراستان تركز كل منهما تركيزاً خاصاً على « المرأة » . وتتبع الدراسة الأولى « صورة المرأة في مسرحيات أحمد شوقي » بوجه عام . بينما تتوقف الدراسة الثانية عند ملهاته « الست هدى » بوجه خاص . وتؤكد أنجيل بطرس سمعان - في الدراسة الأولى - أهمية الشخصية النسائية في أعمال شوقي الثرية والشعرية على السواء . ويقدر ما تلفت دراستها الانتباه إلى دلالة عناوين مثل : « عذراء الهند » . و « مصرع كليوباترا » . و « الست هدى » . و « البخيلة » . و « أميرة الأندلس » . تلفت الدراسة الانتباه إلى الدور المحوري الذي تقوم به « المرأة » في بقية أعمال شوقي . وتصل الدراسة بين الدور الدال للمرأة في مسرح شوقي وحركة النهضة التي أكدتها دعوة قاسم أمين إلى تحرير المرأة . وساهم فيها أحمد شوقي بقصائده المتعددة . ويقدر ما تركز الدراسة على رؤية شوقي للمرأة في الإطار التاريخي الذي اختاره لمعظم مسرحياته تركز على مدى ما تعكسه هذه الرؤية من الواقع المصري . ومن حقيقة المرأة بوجه عام . وذلك دون أن تغفل للدراسة تناول الفنى لصورة المرأة . من حيث خلق الشخصيات وارتباطها بالحدث الدرامي واستخدام الحوار والشعر في المسرحية .

وتتحرك دراسة منى ميخائيل في تحليلها للمضمون الفكرى والاجتماعى لمهاته « الست هدى » في اتجاه قريب من اتجاه أنجيل بطرس سمعان . فتتركز الدراسة الأخيرة على موقف شوقي من قضية المرأة . وتحاول أن تكشف المدى الذى وصل إليه في ملهاته . وما تكشف عنه الملهاته نفسها من نظرة تتعاطف مع « المرأة » في أزميتها الاجتماعية . لقد نجح شوقي في تأكيد موقفه المناصر لتحرير المرأة في هذه الملهاته . فضلاً عن نجاحه في تقديم شخصيات تتمتع بخصوبة إنسانية . وفتح آفاق جديدة للملهاته والمحطات الشعرى على السواء .

وننتقل - بعد هذه الدراسات عن مسرح شوقي - إلى مجال مغاير . عبر محاور هذا العدد . بتصل بالتأثير والتأثير . ولكن التأثير في هذا المجال . لا ينظر إليه من منظور الأدب المقارن . وإن اقترب منه . وإنما من منظور تاريخى . بتصل بأثر بعض الأحداث الدالة في شعر شوقي من ناحية . وتأثير شعره في الشعر العربى المعاصر له واللاحق من ناحية ثانية . وتأتى دراسة محمود على مكى عن « الأندلس في شعر شوقي ونثره » لتتوقف وقفات مفصلة عند أثر الأندلس في إنتاج شوقي . متعقبة هذا الأثر - في قسمها الأول - منذ بداية شوقي الشعرية . مروراً بسنوات دراسته في فرنسا . ثم عودته إلى مصر . حتى سنة ١٩١٤ . لترصد بذلك صلة شوقي بشعراء الرومانسية الأوربية . وتتبع تخلق فن الموشح في شعره . مثلاً تتبع مقالاته التي كتبها عن الأندلس . ومعارضاته الأولى للشعراء الأندلسيين . وتخصى الدراسة - في قسمها الثانى - لتتبع رحلة المتن . ليجاء شوقي في إسبانيا . منذ أوائل سنة ١٩١٥ إلى سنة ١٩١٩ . ويقدر ما توضح الدراسة صلة شوقي بالثقافة الأسبانية تكشف عن صكته بالتراث الأندلسى . لتتجه آثار شوقي الأدبية في المتن . بكل ما فيها من شعر غنائى بنوعه الموشح والفصيح . وشعر تاريخى يضمه كتاب « دول العرب وعظماء الإسلام » . وما يتصل بهذا وذاك من آثار أثرية . أهمها « أميرة الأندلس » .

وإذا كانت دراسة محمود على مكى تكشف عن تأثير شعر شوقي ونثره بشعرية تاريخية محددة . هي تجربة المتن . فإن دراسة على الشافى تكشف عن تأثير شوقي في غيره من شعراء العربية . وذلك من خلال « إطلال للدراسة تأثير شوقي في الشعر التونسى في الثلث الأول من القرن العشرين » . والمنهج المتبع - في هذه الدراسة - قريب من منهج الدراسة السابقة . فهو منهج تاريخى . يعتمد الوثائق والوقائع . ويرصد أثر شوقي في الحياة الفكرية والأدبية التونسية . ويبدأ الوقائع التاريخية بالصلة التي نشأت بين شوقي وأحد زعماء الحركة الوطنية التونسية . وهو الشيخ عبد الميزيز النعالي . أثناء إقامته في مصر . ويقدر ما تنتج الدراسة أثر شوقي في شعراء « الإحياء » في تونس . من أمثال محمد الشاذلى عززته دار . وسعيد أبى بكر . ومصطفى خريف . فإلى تتوقف عند تأثير شوقي في شعراء الرومانسية . خصوصاً الشافى . في قصائده مثل « الجنة الضالعة » التي تتقارب بعض مقاطعها مع قصيدة شوقي « غلب بولون » .

وتختتم محاور هذا العدد بدراسة صالح جواد الطعنة عن « شوقي وآثاره في مراجع غربية مختارة » . وهي دراسة تتبع اهتمام الأوروبيين بشعر شوقي . دراسة وترجمة . منذ أواخر القرن التاسع عشر إلى يومنا . وتلفت الدراسة إلى تزايد الاهتمام بشعر شوقي . في الأوساط الاستشرافية . بعد الحرب العالمية الثانية . وذلك في إطار اتساع الاهتمام بالأدب العربى الحديث عموماً . ولكن تؤكد الدراسة أن نصيب شوقي من الترجمة والدراسة لا يزال محدوداً . ينتظر المزيد من الجهد . خصوصاً تقديمه إلى القارئ الأوروبى العام . من خلال نماذج الشعرية الإنسانية . وتختتم الدراسة . بملحقين . يضم أولهما تصنيفاً بيلوجرافياً للمترجم من شعر شوقي . ويضم ثانيهما بيلوجرافياً لأهم المصادر الأجنبية عن أحمد شوقي .

ويبنى العدد بعد عرض ماهر شفيق فريد ومحمد عبد المطلب لكتايب منج خورى - « الشعر وتكوين مصر » - ومحمد عبد الهادى الطرابلسى - « خصائص الأسلوب في الشوقيات » - ولكن ليس بدأ القارئ في طرح أسئلة الخاصة . حول ما قبل عن شعر شوقي . وما يمكن أن يقال عنه .

دلائل القدرة الشعرية عند تنوخي

محمد زكي العتصاوي

لأولاً إن شعر تنوخي هو من صميم مرحلة الإحياء التي تزعمها محمود سامي البارودي والتي قامت تستهدف ربط جملقات التاريخ التي كانت قد انفصلت عندما نصب الشعر العربي بعد عصور العباسيين ، وذلك بطبعين الصنعة ، واختفاء الأصالة وراء قضايا تقليدية مينة فكان الشعر في عصر الحمود هذا ، كما بصورة العقاد ، كلاماً منظوماً لا يستهدف غير الوزن ، ولا يستكثر إلا محسنات الصنعة حتى تحول الشعر إلى ما يشبه الشواهد والمنظومات التي كانت تشيد بها كتب البيان والبدیع ، فظهر في الشعر التطوير والتصحيف والتشطير والتخمين وراح الشعراء يتبارون في اللعب بالألفاظ وجمعها كما يتبارى الأطفال في جمع الملون وتنظيفه^(١) . فكان لابد ، وحالة الشعر هذه ، أن نشأ حركة شعرية ناهضة تحطم أسوار الحمود وتلك حصونه ، فبدأت حركة البحث الجديدة التي تزعمها البارودي ، والتي استطاعت أن تجعل الماضي يرتد إلى الحاضر ، وأن تبحث إلى الحياة أروع النماذج في ترانها الأدبي ، فبدأت العيون تفتح على لوعة فكرية وأدبية هائلة ، عطفها لنا أسلافنا الأزلون ، فشطت عملية إحياء لأمهات الكتب العربية القديمة وبشرها في الناس

في معظمها بالولاء العقائدي لنماذج الشعراء القديمة ، والمحافظة على النسق الذي يعتد به في أمانة ، كما يحتذى الخطاط ذو اليد الصانع الذي لا يحط ابتداء بل يجرى على مثل سابق أممه ، فحدث به بقم بين أصابعه. وهذا ما كان يحمله البارودي هدفا له ، حين يقول في صراحة :

تَكَلَّمْتُ كَلَامَيْنِ قَلِيلَ مَا جَرَتْ بِهِ عَادَةُ الْإِسْلَامِ أَنْ يَتَكَلَّمَ
فَلَا يَتَمَسَّكُ بِالْإِسَامَةِ فَكُلُّ فُلَا يَهْ بِذَ لَايِ الْأَيْكِ أَنْ يَرَى

وهكذا كان اعتناء اللاصين في عهد البارودي بتبوير إصا

هذا الارتداد إلى الماضي والامتداد به إلى الحاضر ، كان قد أنقذ الأسلوب الشعري مما كان قد تردى فيه ، فأصبح لدينا مستوى من التعبير الأدبي والشعري يصاحي ما انتهى إليه الشعراء العباسيون من تجارب شعرية ، نجد فيه وبين الأقدمين وصورتهم وطرائق صباغتهم ، كما وعنا آذان شعراء حركة البحث من أمثال البارودي وحافظ وشوقي

وعلى الرغم مما حققته هذه الردة إلى الماضي من قدرة على التماط الرمين الموسيقي ، واحتذاء ما ادخرته الأذن المرهقة ، والمحافظة المستجيبة ، والتي ربما صغرت عن طبع وسليقة ، فقد ظلت مكبلة

حقيقته ، بل اصداً يسبح له الشاعر ، ومعدرة لا يلها أو يحمها
إلا الشعر - الحقيقي . هذا إذا قلنا ما يقوله بما كان يتردد في عصره
من ركافة وفسولة من أجل هذا ، أننا شموع البارودي وروحه
وشوته ، حين نجد نفسه قاضياً على أن يتكلم كالماضي قبله .

والسؤال الذي نطرحه الآن للمناقشة هو : هل كان شوقي أحد
الطلاب مدرسة الإحياء المشهورين ، والذي قام بدوره المختير في
إعادة الزين الموسيقي لشعراء المباسين ، والحفاظ على بقية طيبة من
خمرة الكلاسيكية الأصيلة ، فقول : هل كان شوقي في كل ما قدم
من عمل مجرد شاعر لا يحيا الخط ابتداء . بل يجري بالعلم على مثال
سابق ، أو هل كان مكرراً في قيود التقليد لدرجة تمنعها .
شخصيته الفنية ، هل هو ما زعم النقاد في هجومه على شوقي ، حين
جرد شعره من كل تفرّد وأصالة؟ أو نعتي آخر هل افترض شوقي على
طول أمده الشعرية إلى ما سميه بالدنيا العريضة والمتدعة ، والحية .
والمتصصة بحبوبيتها وطراحيها على الدوام ؟ تلك الدنيا التي نعتيها ،
ويعتبرها الجميع ، أساساً مهماً ضرورياً لابد من توافرها لدى
المحارب الشعرية القادرة على البقاء ، والتي بدونها يصدر الشعر عن
مجرد الموهبة التي تختلف في جوهرها عن المبررة الخلاقة التي تحفظ
لصاحبها خلوده ومكانته في دَرْج القيم على مرّ الأيام وتغايير
المصور ، واختلاف المكان والزمان .

قبل الإجابة على هذا السؤال المطروح أرى أنه يجب أن نتفق
معا على جملة من الحقائق حتى يكون كلامنا بهذا الصدد موضوعياً
ومبياً على أنس من التصاهم المنطوق

أولاً : هذه الحقائق أن التزام الشاعر بالزمن الشعري للقدماء ليس
في حد ذاته عيباً وليس جريمة يؤاخذ عليها الشعراء

ثانياً : إذا كان من الطبيعي ونحن في مرحلة حضارية تعاقب مرحلة
أسلافنا ، فنحن نسلم بأن تكون لنا - إن كنا أحياء
بالفعل - طريقة تعبير خاصة ، فليس بالضرورة أن تكون لنا
أشكال شعرية خاصة أو جديدة ، ذلك أن في مقدور الشاعر
المحافظ على أشكال شعرية قديمة أن يفجر من خلالها
الطاقة ، ويحررها ويضفيها ، بل يمكن أن يحقق كذلك ديماء
العريضة والمتدعة

والشعر أفتح منفتح ، وكل شاعر قادر على الإبداع يستطيع أن
يريد في سعة هذا الأفق ، ويصيب إليه مساحات جديدة ،
أو على حد قول بعض النقاد : « إن كل إبداع هو في
آن ، ينسج وإعادة نظر : إعادة نظر في الماضي وينسج قيم
جديدة »^{١٢١} .

ثالثاً : إن حكمت على المحافظين أو التقليديين - أو قل المكابن بالولاء
العقائدي للشعر القديم - يعني أن يفرق بين نوعين من
التعامل مع الماضي - النوع الأول هو الذي لا يرى في تراثنا
وشخصيتنا إلا الأشكال الخارجية والقوالب التي جعلت

الشعر عمارين في اللون أو في الزخرف أو اللهو . أو كل
ما يجعل التجارب الشعرية فقيرة الحياة ضيقة الأفق والنوع
الثاني : هو الذي أحسن فهم الماضي وازداد ارتباطاً بينايمه
الحية ، وأدرك التراث إدراكاً سليماً يتجاوز الماضي إلى
المستقبل ، والمعلوم إلى المجهول ، والواقع إلى الممكن
وما وراء الممكن

رابعاً : إن المحافظة على تقليد ما لشكل القصيدة أو حتى موضوعاتها
لا يعني بالضرورة البقاء في أسر التقليد والصعنة ، ذلك أن
الشاعر المتبدع يمكنه أن يظل متبدعاً مع محافظته على الشكل
القديم ، لأنه في هذه الحالة سيكون حتماً قادراً على
الآن . بل للشكل وجوداً ذاتياً مستقلاً قائماً بذاته . فإن مثل
هذا كسب أن يحول الشعر إلى صاعه ، بل يصبح
الشكل - في حالة حرية الأداء والحركة - متفاعلاً مع
المضمون . متوحداً معه ، ويقدر ما يكون الشاعر بارعاً في
الدمج . انتهى كلامي ، شاعراً

وإذا أردت شاهداً على ما يقول : فارجع إلى صواب شعراء
كالمثني أو أبي العلاء أو أبي نواس أو غيرهم من الشعراء الذين
التقليد واستطاعوا في حدود الأشكال القديمة أن يصنعوا صافات
جديدة ، يحررونها ، ويضفيونها ، ويثقفوها متوحدة بينهم ، بل إن
لا نعدو الحقيقة إذا قلنا بوجود عالم خاص لكل شاعر من هؤلاء
تحقق فيه رؤيته وموقفه الفكري الخاص ، وبماؤه الفني ، وإيقاعه
وتوتره ، ولغته التي لا تنصل عما تقوله .

هذه الحقائق إذاً التي علينا أن نأخذ بها نكون متصفين مع أنفسنا
إذا اتهمنا شوقي بأنه كان مجرد شاعر تقليدي يرسف في أغلال الشكلية
والصعنة ، أو ليس عنده سواهما ، أو أنه شاعر متعديم الشخصية .
معتقد للأصالة ، فردد لما يقوله القدماء ، ومنتد إلى ما انتهوا إليه .

وإذا جاز لنا أن نذهب في القول غير هذا المذهب . وأن نرى في
شوقي رأياً مخالفاً ، فما هذا الرأي ؟ ومن يكون شوقي ؟ وما ديماء التي
تصدر بها ، أو ما هو حاله الخاص الذي يجعله يبدو سبيحاً مشير ؟
أو عبارة أخرى ما دلائل القدرة الشعرية عند شوقي ؟ وهل في
بعضها ما يثبت له شيئاً من الأصالة أو نوعاً من التردد يبرئه من
الشكل المنطق الواحد والتمهي ؟

إن أول دليل على القدرة الشعرية عند شوقي هو ما أجملت
الإشارة إليه سابقاً ، وعني به صلة الشاعر بتراثه . وبوحيه هذه
الصلة ، ومعناها من الوحيه الإبداعية .

ظالمعروف أن الشاعر الحقيقي لا يرتبط بمادة التراث المكتوبة
وحدها ، فإن هذه المادة المكتوبة من فكر أو آثار أو آراء أو كتب إى
تخل الجانب الثماني للشاعر فهي تدخل في تكوين ثقافته . وليس في
من حيث هي مادة لتدخل في إبداعه . إن صلة الشاعر بمادة التراث هي
في الحقيقة صلة تتجاوز ذلك ، أي تتجاوز مادة التراث المكتوبة إلى

ما وراء هذه المادة ، ونفى بذلك الارتباط بالأعماق التي اقتصرت هذه المادة وأدّت إلى وجودها ، إنه ارتباط بروح الأمة ذاتها ، بتأنيب حياتها ، سئلتها وتطلعاتها حيث الخلود والبلور والأصول والأسرار . إنه تمثيل وتشير إلى الحضارة الأمة ودورها .

ولعل شوق أن يكون من أبرز الشعراء المعاصرين الذين فهموا التراث على هذا النحو ، واستطاعوا أن يستوعبوا حاضره الأمة وماضيها ، وأن يتحدثوا بصوت الميناء الأصلية في أعماق تراثهم وشعوبهم وحضارتهم ، سواء أكانت حضارة مصرية قديمة ، أو عربية إسلامية . ولذلك كان من الشعراء القلائد في عصرنا الحديث الذين نقولوا إلينا أصوات شعوبهم فلم يكن صوت شوق صوتاً واحداً ، بل كان صوت شعب وعصر ، كان رسالة .. كان صوت أمته وصوت عصره .. والعقري ليس واحداً بل كثير كما يقولون

إذا شككت فتأمل قصائده في : كبار الحوادث في وادي النيل ، ، والهمزية النبوية ، ، وانتصار الأتراك ، ، وذكرى المولد ، ، ومشروع ملحق ، ، ومشروع ٢٨ فبراير ، ، وخلافة الإسلام ، ، وعلى صفح الأهرام ، ، والانقلاب العثماني ، ، وذابر الهول ، ، والأهرار ، ، والصحافة ، ، ونكبة بيروت ، ، ولكليل أنظره ، ، وداع الثور كرومر ، ، والعلم والتعليم ، ، وبلك مصر ، ، وسبح البرقة ، ، وذكرى دشواي ، ، وغير ذلك كثير . ثم اقرأ له : بحون ليل ، ، ومصرع كليوباترا ، ، والبير ، ، وعلى بك الكبير فستجد في كل هذه التجارب قدرة شوق على تجاوز للمادة التاريخية أو الواقعية إلى ما هو أغنى حين يفت من عالم الواقع المحدود ويذهب إلى ما وراء ذلك ، يذهب إلى ما وراء الحدث أو المادة الزمنية إلى عالم فسيع من لأوضاع والحالات الروحية والتصيرية ، فيها وراء الحد والنوع ، وما وراء القاعدة والتقليد .

ويكمنى هنا أن استشهد بقصيدته في ذكرى المولد حين يعيد إلى
معنا روح الثبات ، حيث الحنى والحركة ، وحيث البراءة
والصفاة ، وحيث بكارة شوق وحيويته .

سَلُّوا قُلُوبَكُمْ عَلَىٰ حُدُودِهَا وَلَا تَبْذُلُوا فِي سَبِيلِ اللَّهِ مَا لَا يُغْنِي عَنْكُمْ شَيْئًا وَلَا تَذَكَّرُونَ

وأحبابى سلّيت بهم ضلّافا
وإنا منّا الشباب على بساط
وكلّ بساط عيشه سوف يظوى
كانّ القلب بعدهم غرباً
ولابيلك من خلق الدنيا
أنا الدنيا. أرى ديارك أنقى
وكلّ الرّمل من قصير حبابا
من اللّذات عظمى شرايا
وبنّ طالع الزّمان به وطايا
إذا غادله ذكرى الأهل ذابا
كمن فقد الأوبة والصحابا
تبسّلت كلّ أوبة إهابا

ولا يعيب عن الدارس قدرة شوقي على الطفر بسبع شمر
تظهر فيه براعة في استمار العلاقات الصوتية واستعماله في التعبير عن
للحظة الشعرية التي تصدر عنها أو في الدلالة على موقفه النفسي

وأمثله ذلك كثيرة في شعره ومتحققة في قصائده على اختلاف
صورتها وأوزانها ومتناسباتها

فمن القصائد التي تظهر فيها طاقة الإحشاء بالموسيقى وما تجرّه من
أصداة متلونة ومتعددة ، قصيدته التي عنوانها «أثر اليال في اليال»
والتي وصف بها حلالاً راقصاً يقصر عابدين ، يقول فيها :

حفت كأنها الحية لمهي فضة ذهب
أو دوالس فور... . مسلج يا لسبب
أو لسم الحبيب جلاً عن خائسه السبب
أو شليل وجسمه حين ل به لسبب

وهي قصيدة تظهر فيها أثر اللحظة والأفعال بها ، وهي تعكس الملهي
وما يجده من حيوية الحركة ووشاها حيث تكشف اللمة عن إبداع
البيلة وما دار فيها من نعم ورقص

وقصيدته بعنوان «مرفص» التي أنشأها على وزن مخمّض حيث
يقول فيها

مسلم واحسبها . واذهي الضميمة
لبيت هاجري بشرح السبب
عديته وهي لنبتك هفتة

ثم أشعار الغزل . وهي كثيرة يمتلئ بها الجزء الثاني من «حيواته»
ومها قصائد كاملة الوزن . مثل قوله :

عندمها بلولم حياء والغواي يهرمن البناء
وقد لا يخفى أن شوق كان قادراً على لغة الحب . فهو يجيدها ويتكلم
بها كما شق ، استمع إليه في هذه الأبيات :

ذات الروح على ظفي معك أحسن الأيام يوم أوجعتك
عز من يفتدك ما روعى . . . أخرى يخالقو عدي روعك
كم شكوت اليرى بالليل إلى مطلع الفجر عسى أن يظلمك
وبعت النوى لي ربيع الضيا فكما الحرفة لما استودعك
بانهمي وعداي في الهوى جدول في الهوى ما جعلك
أنت رومي ظم الفواشي الذي رعم القلب ملا أو شبعك
مروهمي عندك لا أعلمه أو . لو تعلم عدي موقعتك
أزجفوا أنك شائق . موجه ليت لي فرق الضفا ما أوجعتك
نات الأعين إلا مقلبة كعب اللع وزغى مضجعتك

وانظر إلى قصيدته التي يعارض فيها الحصري حيث يقول

نضاك جفنة مرقنة وبسكة وريحم عوده
حيران القلب معانيه - مطروح الجفن خهنة
أودي حرماً إلا رقصاً ينصب عليك وثنية

وعبر ذلك كثير . منه قوله

عفوه كيف يخفو لبطا هالم لايت عنه ماكلى

ثم انتقل إلى قوله :

بأناعماً رقدت جفونه ففستك لا نهذا شجونه
حمل الهوى لك كلفه إن لم نعهه فمن يعبه

ولا تنسى قصيدته في زحطة التي يقول فيها

يا جارة الوادي طرقت وعادى ما يشبه الأخلام من ذكرائك
مفت في الذكرى هوانم وفي الذكرى والذكريات عدى السبب الهاكلى

وعبر ذلك من الشعر كثير وكله شاهد على قدرة شوق على
البطوة على العناصر الصوتية للغة ، وبت إحساس خالص من
خلالها ، يتلاءم مع الموقف أو اللحظة المثارة

وإذا تركنا الغزل وألقينا نظرة على مطالع قصائده لسرى في لغة
هذه المطالع تسيجها الشعرى ، بما يحتويه من تقديم وتأخير وحذف
واضمار واستعمال الإيقاع المتداخل . أو ما يعرف بحسن التقسيم ومن
استخدام خاص للعطف والطاق والمقابلة . ومن انتقاء بكلمات بعين
دات إيقاع تشر معه بالقوة والاعتداد بالذات والسمو . انظر مثلاً
إلى مطلع قصيدة سجع البردة .

بهم على الشاعر بين البلاء والعلم
أصل مفك دمي في الأشهر الضم

ثم التفت إلى ما يشيعه البيت من جلال ومروءة وهو في الروح والكلمة
معاً ، ثم يسترسل قائلاً

دمي القصة جوي جولو لبدأ يا ساكن القاع أهرط ساكن الأجم
لا زنا حدلني النفس لائله يا وبع جبك بالنهم المصيب دمي
جعلتها وكنت السهم في كبدى جرح الأبية عدى غير ذى ألم
يا لايلى في هوة والهوى غمر فوشحك الوجد لم يصول ولم تعلم

وتأمل في الأبيات السابقة حديثه لعمه عندما رماء حبيبه بنظره
التي قتله أوكادت ، ثم انظر إلى جرح الأبية الذي لا ألم له ، ثم
الهوى الذي هو قدر ، ثم كلمة «شعة الوجد» ، ثم هذا الحلال
الذي يتشر في المقدمة الغزلية كلها ، ويضئ عليها جوا خاصاً من
السمو الروحي

وثمة مطالع أخرى تحمل ذات التأثير . مثل قوله

ولد الهوى فالكائنات حياء وفهم الرمايو تبسم ولدا
أو قوله في «ذكرى المولد» .

سلوا قلبي طعة ملا ولما لمع على الجبالو نه جنتها
أو في قوله في مطلع قصيدة «عدي الحروب»

يسمعك يسلمو امرى والحق اعلم
وبصر دين الله انما يضرب

أو في مطلعته في «حلافة الإسلام» حين يقول

عادت اغشى العرس رجع نواح ومعيت بين معالم الأفراح
أو في «وداع اللورد كرومر» حين يقول

اباسكم ام عهد إسماعيل أم أنت فرعون يومس الليلا

أو قوله في العلم والتمس

قد لسمك وه سحلا كاذباً أم أنت أن يكون رسولاً
أو في مصحح قصده «شهد الحق حين يقول

إلام السحلف بيسكم إلاما

وهدي السحلف الكرى علام

«قصيدة «السودان» التي مطلعها

وق الأرض شر مدابيره لطيف السماء ووجانها

هذه جميعها صانع فيها براعة الاستهلال التي تتمثل في مزج إيقاع
الحملة بعلاقات الأصوات والمعاني والصور وطاقة الكلام الإيحائية .

حيث تعطيك هذه الإشارات الصوتية الملائمة وما فيها من التمجيد
والتمتع في حركة وتكوين

هذا الصوت الداخلي للشاعر هو الذي يقضي على شعره ذلك
الطبع الخاص ، ويحقق دانية الفنان المتمردة ، ومن هنا يتجلى إيقاع
شوق ملحمياً عاماً من ملامح شخصيته الفنية ، ودليلاً من دلائل
قدرته الشعرية

أما الأرهاص الثالث للقدرة الشعرية عند شوق فهو العاطفة
الهادئة المركزة التي تنأى عن الانفعال المصاحب الخلد ، إنها العاطفة
الخاصة لسلطان الطفل والفن . وليست العاطفة المشوبة بغير جيد
أو شرط . فالمعاطفة هنا بلغ صدقها لاستطيع وحدها أن تحقق
الفن . إنها عامل أساسي وجوهري في التجربة الشعرية . ولكن لابد
أن نتميز بعقل الفنان الخالق امتزاجاً يحقق الاعتدال والتوازن . ذلك
أن الذي يحدد القصة النهائية للعمل الفني هو الفن . لا العاطفة
مشوبة أو الصادقة وحدها .

وهنا يختلف شوق عن حافظ ، فبما يؤثر شوق العاطفة الهادئة
الخاصة لسيطرة الشاعر على التعبير عن الانفعالات الجياشة الصاخبة .
إذا حافظ يبرز طبيعته الخاصة التي تتمثل في قدرته على إثارة الانفعال
بما يمتلك من عاطفة مشوبة . ومن هدير الخواطر المتدفقة . ومن
اللغة التجسيدية ذات الإيقاع الخاص والتوتر الخاص . لغة كلفت
الأقدمين . لغة نوح ونجرف . ذات موح عالٍ من الانفعال . ولكن
خرج من التمردد إلى التثديد دعنا نتجيد المقطعين الأولين من «ثاء»
حافظ وشوق لسعد وعلمون يقول حافظ

يد بالليل هل شهدت المعاي كيف يتصبى في النورس اعبابا
بلغ للشرقيو قتل قبلاج الفنج قد المرشيس ونلى وعبابا
واتع للبريات معداً فعداً كان أضفى في الأرض ما شهابا
قد بالليل من سوادك ثوبا ليلدرارى ولشعبي جلابا
وضج الخالكت منك ظانا واحباً شمس النهار دلك النقايا
قل لها غلب كوكب الأرض والأرض فغبي عن السماء احتجابا

ويقول شوق في ذات المله

شيعوا الشمس وماتوا بضجهاها
واحى الشرق عليلها بسكهاها
لسبني في المركب لا هلك
بوشع . همت فادى فضاها

الحزن عند حافظ يختلف عن الحزن عند شوق ، هو حين يتجه حافظ
إلى تضجير الأسى باختيار هذه اللمعة التي تحدد المصائب نجسيد
(ينصب في العوس انتصابا) والذي يلتمس من عناصر الأدب
ما يجنبه على التعبير عن الظلمة الشاملة التي عمّت الكون موت سعد .
فهذا الليل لابد أن يتر طول المصائب ، ولابد أن تمتد رقعته ويمتد
سلطانه فلا يطلع النهار . وحتى إن طلعت البريات على نملاً لنديا
ضياء . لأن الذي يملأها نوراً وسجى قد مات . وهكذا صنع الشاعر
سواد قلبه على جميع الكائنات والموجودات من حوله

فإذا انتقلنا إلى أبيات شوق رأينا أنفسنا أمام عاطفة هادئة .
قادرة على بث الشعور بالحزن . ولكن بأسلوبها الخاص . والاستعانة
بعناصر إيحائية أخرى . لقد كان شوق في لبنان عند موت سعد ،
وجاءه البنا الضجيج وهو معترب عن وطنه . فحز دبت في نفسه رثق
عليه ، وكان يتسنى لو أمضى الله في أجل سعد بعض الوقت حتى يراه
قبل موته . ولكن اللمبة عاجلته فلم يستطع أن يحظى أمه . ومن ثم
فقد كان لموت سعد أثر مصاعف في نفس شوق :

أولاً : لحزنه على موته ، وثانياً : لتلقيه البنا وهو بعيد عن وطنه .
وإذا كان حافظ قد لجأ إلى التأثير عن طريق تضجير اللمعة الذي
كان ينطير من صدره كما ينطير الشرر من البركان ، فقد كان شوق
أكثر هدوءاً ، وأفقر على السيطرة على انفعالاته ، فلم يلجأ إلى
الخماس ، ولم يستعن باللمعة التي تخلع القلوب هؤلاء ، وإنما أراد أن
يجرد في غير ضجيج فاستعان بموسيقى هادئة ، وإذا كانت أبيات
حافظ قد أسكتنا قلب العاصفة ، فقد سحلت بنا أبيات شوق في
ويف حزين يشق طريقه بين أمواج ساكنه

في البيت الأول يوقنا شوق أمام الشرق العربي كله وقد نجح
ليشع جنازة سعد في اعتناء بالعه الحزن . يشع فيها جلال المرء .
ولم يشع الشرق معداً حين شعه . بل هو قد شيع الشمس وما ن بها
إلى العروب . على أن الذي اكتسب الصورة روحها . ومعها هيبة
تلك العلاقات التي تألفت من كتاب البيت . والتلازم لموسيقى من

« شعراء » و « مالوا » و « اعنى الشرق عليها » ثم بين « ضحاها »
و « مكاهها » ، ثم اتسار حروف المد على طول البيت بإيقاع مباع
هذه التلازم لا يصرّف تأثيره إلى مدى تعامل هذه الأصوات ، بل
« الإحساس العام الذى ينهى إليه البيت والموجة المادّة التى تخطو
خطوات منظمة حزينة وفى هم موقع

إذا انتقلنا إلى البيت الثانى وجدنا شوق يستعين فى إنشاءه الحزن
عبارات أخرى ، فاستعداد موقف الذى يوشع الذى طلب من ربه أن
« يحرق له معرب الشمس فاستجاب له » . فقلت شوقى كان فى
موقف يوشع حين همت الشمس « للمروب » . فنادى ربه واستجاب له
فلما هوى للمروب استطاع شوق باستعداد موقف يوشع أن يحرر
حسره لأعبائه ، وحرمه من سبغ حياه سعد . ومن حروجه لمرافقه
ومن إذا كانه محبة التى تكبدها الشرق كله بموت سعد والتى
كادت محتاج إلى معجزة توضح حدودها

ويكفيك أن نقرأ البيت الثانى مرة ثانية لكي نرى ما فعله شوق
بموسيقى البيت ، حتى توالت كلمات بعضها مثل « أظنت » فى نهاية
النظم الأول ، ثم هُتّت ، فنادى ، فلما ، فى النظم الثانى . ثم
أليس المطفء بالماء - هو الآخر - قد مسحنا الإحساس بأننا أمام
حدث حائل ، يوشك أن يقع . ولابد من تعادله بآى شئ

هذان المثالان من شعر حافظ وشوق يدلان على مدى الاختلاص
الذى يكون على كل شاعر فى تناوله لمعاطفة واحدة هى عاطفة الحزن
على موت سعد . وكيف كان رد فعلها ، وكيف انعم كل واحد منهما
بأسلوبه الخاص فى التعبير والأداء

ولعلنا بهذا المشاهد نكون قد أوضحنا ما عينا من قبل حين قلنا
إن عاطفة شوق ليست مدبوعة بعلة الانفعال الصائب أو الحاد ،
وبكها المعاطفة التى يحكمها عقل الفنان الخلاق وإرادته الفنية حين
يسيطر على التجربة ويضعها لسلطانها .

أما الإرهاص الرابع والأخير فى هذا البحث فهو قدرة شوق على
الخروج إلى الإطار الإنساني العام ، فكثيرا ما كان يخرج شوق إلى عالم
بعلت من حدودنا فتب فيه وحدة الفرد فى لقاء مع الإنسانية ،
وكثيرا ما تنتشر فى شعر شوق آيات تكشف عن قيم إنسانية عميقة ،
فخرج لآيات وقد حملت الكثير من معاني الحكمة أو الأفكار
« ساد » . فى شبه مقولات عامة ، تتجاوز حدود الموقف ، أو الحدث
الصغير إلى تكشف لحظة فكرية وشعرية . والخروج بها فى شكل
تجربة بحجم الكون . وقد يكون شوق متأثرا فى ذلك بثقافات
عصره . وتراثه الفريسي من الشرق والغرب . ولكن روحه وسعه
رؤيته وعمق تجربته هى التى كانت عاملا أساسيا فى إثراء شعره
بالحكمة . وفى تعاوزه للحزن والمردى إلى العام والشامل من الفكر
، لإحساس

ومن آياته المشهورة فى هذا المجال ، والتى يُعبر كل بها

لتجربة بحجم الكون . منه شدي هذا فى مقدمه فصله به أنه قد
والذى يعبر من مقام سعد شوق حقيقى وليس يتوهم

ورقفت أسمع ما فى الناس من حزن
إذا ورقفت الناس البصر لى المسيم

هذا الفصل عما فى صاعده بسبب من صبر صهر يرجع إلى صفة
شوق حين يعلو مقامه ويسجد فى دوحه عافية وقد اجت كثره
فأحضر أحياءها . وحتى جعل أسمع ، بحيث به لاسان من حزن
أن يكون قادرا على التمس بعدد لاجه لاسان من شوق
فالاسان من حزن وطبعته . من انصاف لى حزن . مع
« عسا أن ينقل الآخرين وسامتهم » وقد فعلت فقد رررر أسمع ،
فى الناس من حزن

ومثل هذا . وإن كان أقل روعه بما سبق . فهو

لعلنى الصلح نمنذ لى أحياء به
فالسفر بسعدنا علق رشفها

ويقول أيضا فى هذا الباب من الحكم

لكاذ من صحة الدنيا وعبرها
لنى ظنك بالذنب وما بها

وما قوله

مقدمة فى جود الخوف طائلة
والنفس مذبذبة من راح بود

وفى المعربة البيرة يقول

إن النجاسة فى الرجال خلافة
مناكم نزلها رافة وسحابة
والغرب بسبعطها الطوى نجرا
وبسوة لست بلاتها الصفا

ويقول فى سجع البردة

صلاح أصرلا للأعلاق مسرجه
فليوم السفس بالأعلاق بسفس
والفس من عيرها لى عير عالمية
والفس من شرها لى سرج رحب
تسطى إذا مكنت من لدو وهوى
طفى الحيات إذا عفتا حل النكم

ويقول فى ذكرى المولد

ولا يسببك من خلق القليل
كسر شفة الأحبب والصعب
نما الدنيا لى ديبك أسمى
سعد كسل أومد من

وانظر مره ثانية إلى عبارة كل شيء اذن محض . تجد به اختصارا
متع اللب في كلمة . وحمل ساعه ثمانية راسخ بفصل ^{المره} وما
فيها

وبطول بنا المقام إذا رُحنا بعدد آيات الحكمة التي تكشف
بحسبها ، كبراً أو الى تجدد ثبوتية إنسانية عامة . وتكلم تلك
الإشارات المختصة شاهداً على ما يذهب إليه

وعد . فهذه بعض ملامح القدرة الشعرية عند شوقي وليست كل ما لديه من ملامح ، ولكنها كافية في تأكيد أن شوقي قد استطاع أن يحقق دماء الفريدة . وأن يظل ممتعاً بحبوسها وطراحتها . وأنه استطاع أن يسير بسهولة وحرية على طريق الإبداع ، مع المحافظة على رتب القدماء وأنشاكلهم ، ولكنه مع ذلك كان في مقدوره أن يظل في تواصل مع حركة الكون التي تغذي ينابيع التغيير والتجديد . كما أثبت قدرته على فهم مواقف الحياة التي هم جماهير الشعب . وأظهر فهمه العميق لما هو مشترك بين البشر ، فهدت ظلت مشاكل أمته الباسية والاجتماعية مشبكة بأعصابه ودمه إلى آخر لحظة في حياته

ول وصفه للفرق في محور الليلى . بقوله .

ومن كتاباته الرائعة الشديدة التركيز والعارية التأثير، برعم بساطتها
«شديده». ما جاء في حوار قيس الليل، عند لقائها الأول في رواية

لیکھنے سے پہلے

هو اعشى



أحمد شوقي:

شاعر البيان الأول

أدبيات

١

سواء تكلم شوقي على الذاب (غزلًا ، أو فخرًا الخ) ، أو تكلم على الآخر (مدحًا ، أو رثاء الخ) ، نرى أنه يتجلى في إنشائه الشعري صفاً من الكلام ، واحداً نقول «الكلام» ، فغزلاً له عن اللسان . اللسان هو اللغة ، أمّا للجميع أمّا الكلام ، فهو استعمال اللسان ، بشكل شعري ، مستقلّ وحرّ (توضيحاً) نأخذ أمثلة - هذه الفصول الثلاث : «غاب بولوبيا» ، «باريس» ، «مجانة» .

٢

يوسى عنوان القصيدة «غاب بولوبيا» ، بأنّ كلام الشاعر يُقدّم هذا الغاب ، من حيث هو وجوداً خاصاً ، أو من حيث هو مصدرٌ - مرجع لمعناه . لكن ، ينبغي لنا ، إذا قرأنا القصيدة ، أن «غاب بولوبيا» ليس إلا مناسبة ، وأنّ المعنى (علاقة الدال بالمندلول) متميّز ، عن «موضوع» القصيدة . ذلك أنّ المفردات وتداعياتها ليست إلا لباساً منسوجاً من طبيعة غير طبيعة المكان الذي يلبسها . إنه ثوب يصح أن يلبسه أي مكان آخر غير «غاب بولوبيا» . هذا الغاب ، اسمياً ، عرقي . لكنّه ، معنوياً ، عرقي .

يعني ذلك أنّ «المصدر» المرجع «ليس» الموجود ، كما هو داته ، بل هو الموجود كما تدركه حساسية شوقي وثقافته . هكذا «يخلق» شوقي «غاب بولوبيا» بذاكرة ألفاظه ، صياغةً وبيّةً . بجلّ كلامه عن الشيء الذي يشغلت عنه «ظاهراً» ، بل يصح الكلام هو هذا الشيء .

٣

وللكلام في قصيدة «باريس» ثلاثة مستويات : الحب ، المدح ، التذكير

معجم الألفاظ ، في هذا الحب ، هو نفسه المتداول في الشعر القديم الصباية ، أكابيد ، ذلّ الفرى ، الموت ظناً إلى مم الحية ، رقّ النسخ ، رثى له ، ... الخ . وهو مستخدم بذاته ، في نسقه وسياقه القديمين . إلى ذلك ، تستند هذه المعجم عناصر بحارية استعملت ماضياً ، في شعر الحب ، تعود إلى الحرب : الحبيبة تهجم على العاشق بأسلحتها ، - يعيها محصوراً اللين «تقطعان» كالسيف ، ويقامتها التي هي الرمح . ومع أنها مريضة ، حياً مثله ، فإنها «تقطعه» ، أي تتلقب عليه ، وتتركه في ليله وأبيه ، حزناً مهجوراً . إنها المنكسرة ، لكن التي تقتل «مهوراً»

ويستند هذا المعجم كذلك ، إلى محار استخدامه ، أيضاً ، كلام الحب في الماضي . وهو محار مكرر إلى درجة أنّه فقد إيماءه ماء الحياة في عم الحبيبة ، المايا في رضانها هي التي ، حضانها سحر وخمر إلى حجاب أنها قاتلان ، والعاشق يسو الدنيا ولا يسو حبيته ، عينه لا تمان ... الخ

كذلك نرى أنّ كلام المدح في هذه القصيدة هو الكلام نفسه في المدح القديم : جئات التعم ، ذروة العلياء والمهد ، ذروة البيان ،

دوره الحكمة ، دروة العلم ، و دماريس (الممدوحة) هي العصر ، بحله و جلالة . - منكة لزمان ، نواء الحق ، نور المصاهرة (في الحاضر) ، وماضيها أعظم ما تطوى عليه حراة التاريخ - لشد وعزلة في آن ، - وادي الشرى ، ومرجع الفزلا

أخيرا نجد أن كلام الديكوى هو الكلام القديم نفسه . فليس منعت الشباب ومصله ، بنسبها تروح ونعلو ، حنه معي ، سماء لوحى الشعر ، والشعر هو : وحده ، الخدير بأن شئ عليها

ولا بد من أن نلاحظ . مستكلاً أن هذه الأنواع الثلاثة من الكلام يربتها وجمعها العهد والقرار ، معجم آخر من الألفاظ والعنايات الأدبية ، ماء الحياة ، حبات العلم ، الإفاك (يحدث لإفاك) ، الكون ، السماء ، الوحي ، حل حلاله

تضاف إلى ذلك ، مفردات سلطانية قديمة . تيجان ، ملوك .

وهذا الكلام ، محتوياته جميعاً ، واضح تماماً ، بية وتعبيراً ، كأنه يجري مجرى الرهان والدليل . فهو مناسك ، مفهوم بتعاصيله كلها . ولما ات المستخدمه جميعاً مأخوذة من المعجم الاصطلاحي المشترك ، الشائع ، والأفكار والآراء حلبة . والرابط بين الأجزاء عقبي مسطفي ، بحيث إن الفصيحة لا تحتمل تأويلات أو تعاسر محتملة

ومن هنا يرى أن خاصية الكلام في هذه القصيدة إنها هي خاصية إيديولوجية . لتصبح ذلك ، يعود إلى التعبير الذي أشرنا إليه في بداية البحث ، بين اللسان (اللغة) والكلام ، وهذا أساسه العلم لورديان دوسوسور . اللسان منظومة دلالية تنبع للأفراد أن يتواصلوا فيما بينهم . والكلام هو الاستخدام الخاص للسان . اللسان حيادي ، والكلام هو مجال الاختيار . ولا يقال عن اللسان إنه شعر أو لا شعر ، فهذا لا يقال إلا عن الكلام . ولهذا ، بغض ما يكون للشاعر كلاماً خاصاً به ، أي لا يستعيد كلاماً غيره . معنى سبقه أو ممن يعاصروه ، يكون ذلك دليلاً على أن له ذاتاً خلاقة متميزة

وفي عرضنا لكلام شوقي ، وفي المثالين ، مفردات ورواسم (تعابير ، كليشيات) وأفكاراً وتداخيات ، رأينا أنه استعداد لنسيج بكلام قديم . فهو ، لكني مستخدم عباراته ، يحول بطريقة سلفية سبجاً سلفياً ، على نؤلو سلفي .

وهذا الكلام ليس . كما رأينا ، مجرد مفردات قائمة بذاتها ، مستقلة عن التاريخ . وإنما هو كلام مشترك بين الناس يعمل إرثاً من الأفكار ، وينقل معرفة معينة وشكلاً تصورياً معيناً . إنه ، باختصار ، يمثل طقساً امرية استلمة ، وطقساً التعبير السلفي

استناداً إلى ذلك نقول أن شوقي يستخدم الكلام ، بطريقة إيديولوجية مستعيداً به خطاباً موروثاً مشتركاً . ونقول تعال لملك إن قصيدته إنشاء إيديولوجي .

كيف تكشف عن هذه البنية الإيديولوجية ، على مستوى تحليل الشعرى الخاص ؟

موجز الإحاطة في العاطف التالية

(أ) على مستوى الكلام ليس شوقي . هذا شأن تكلمه كلامها الخاص ، وإنما هو ناطق بكلام جماعي مشترك . وهو ليس ، كشاعر ، موجوداً في ذاته ، وإنما هو موجود في هذا الكلام . أي في إنشائية الخطاب الشعري السمي ليس العهد الإيديولوجي هنا فردية ، وكي هو جماعي . وشككنا مع هو التقليد . والتقليد لا يؤسس وإنما يدعم سطوة الكلام الماضي

(ب) أما على مستوى اللسان . فإن شوقي مختار من بين مفردات معينة ويختار إليها . ويحتج هذه المفردات يصير أفضله و عظيمة ، أحييت له . وهو هذا باريس . - حتى نعلم والمثال الكامل . بهذا المعنى ، يمكن أن نهم فون رولان بلوت برقبة اللسان . فحين أقول . مثلاً . أبيض ، أعني الظلمة . التقاوه ، البراعة ... الخ . وحين أقول : أسود . أعني ما يناقض ذلك

(ج) وكلام شوقي ليس تساؤلياً ، ولا تأملياً ، وهو ليس إخبارياً . إنه كلام عاية . أي كلام ليس وإحصاء . يصنع باريس التي هي واقع معيار للواقع المصري والعربي - الإسلامي . إلى كلام خاص بهذا الواقع العربي - الإسلامي وحده

(د) وكلام شوقي على باريس ليس مكان حوار أو محادثة . وإنما هو الشكل المستعاد لسلطة كلام سلفي . فكان باريس - المعنى والشكل ، تُتقرب ، بل تدوب في سطة هذا الكلام

(هـ) الآخر ، هنا ، مثلاً في باريس - ليس إلا صورة ندية أو امتداداً للذات التي يمثلها كلام شوقي . لكن ، حين نرى الآخر امتداداً لي ، فإن في الواقع ، فيه ، أي في وجوده كإمارة مستقلة . وهكذا يرى أن هناك عاين في هذه القصيدة - مع أنها هما احصاء شكلاً أو ظاهراً . - باريس والشاعر

4

مثل الثالث الأخير قصيدة « نجاة » . هذه القصيدة إنشاء مزدوج . ديبى لأنها هل إيمان ، وإيديولوجي سياسي . لأنها تؤكد سلطة الخلافة . بل إن الذين هنا إيديولوجي لأنه مستخدم لإصغاء للمشروعية ، العقلاية المظهر ، على سلطة الخليفة ، لهدف أساسي تحويل قوتها إلى حق ، وطاعها إلى واجب

ومن هنا يمكن وصف المصيدة بأنها دعاوة سياسية ، وهذه كلام وظيفته أن تسرع عمل السلطة ، في حين أن وظيفته الإنشاء الإيديولوجي هي إصغاء للمشروعية على وجود السلطة . ومن هنا نقول إن الإنشاء الثاني في هذه القصيدة هو وجود كوظيفة وهذه الوظيفة وجهان

(أ) ثربوي ، وغايته التليل على أن الإيديولوجية الدينية

الإسلامية دائماً على حق ، نظرياً وعملياً

(ب) نخرصى / إصاعى - وعاته أن يدع إلى مريد من الخسك ما
تقل به ، وإلى مريد من نكبو ما ترصه .

ويعبر المفهومات في هذه الفصدة عن نفسها بكلمات
أو ماساق ، هي - مع أنها عامة ، مغلقة بالذلات . ولذلك فإن
بيانها الفصيدة تحسب الذكر الدسة وتداعياتها لكي عدم بشكل
أفضل ما تهدف إليه . ! يا سلاح بصوغه الكلام لخدمة سلطة الخلافة
السياسية - الاحياء

وهذا ما يفسر الوصوح الكامل في الفصيدة ، كما هو الشأن في
المشئ الأتلى - وصوح المفهومات ، ووصوح الأحكام ، وهي
لا تحمل تأويلات أو تعابير مختلفة ، ثم وصوح الممارسة الإنسانية -
الغاطا وعبارات .

لهذه الممارسة الإنسانية أوبة في القيمة هكذا تقوم هذه الفصيدة
بأنها ناجحة في تحييشها البيانى للذاكرة اللبئية . شعير آخر - كما أنها
ممدوح تربوى ناجح ، بسبب من ذلك ، وهي ممدوح شعري ناجح
أعز هو ما يقله هذا الإنشاء لبيانى ، وهذا الإنشاء البيانى هو
التمودج الذى يجب أن يحتدى في صورة الحق

وبحسب هذا المنطق الإنشائى ، لا تكون الأسئلة أو الاعتراضات
أنى يمكن أن تأتى دليلاً على قصر في الإنشاء البيانى ، وإنما تكون
على العكس . دليلاً على القصر في المعترضين ، دليلاً على أنهم
يحتاجون إلى مريد من الترية ، وعلى أن الإنشاء غير واضحة لهم
تماماً ، على الرغم من وضوحها في ذاتها . وعلى ضرورة إعادة
الشرح

وإذا جوبه هذا الإنشاء البيانى بالرفض ، فإن ذلك دليل على
الانحراف أو الخروج الذى يأخذ اسمه ، تبدأ للوضع التاريخى ،
السياسى - الاجتماعى .

لأنسان مها تقدم أو كبر ، بنظر إليه بحسب هذا المنطق الإنشائى
كانه طفل في بدايات تعلمه .

هكذا نرى أن الكلام مجال تتجلى فيه الإيديولوجية ، بامتياز ،
فيه نحارس ، مباشرة ، وظيفتها أو وظائفها الخاصة .

الكلام هنا يحمل ، فضلاً عن التاريخ الدبى ، التاريخ
الثقافى ، والتاريخ العاطفى - الانفعالى ، ويحمل كذلك القيم المرتبطة
بهذه الحالات كلها .

بالكلام إذن ، توفر الإيديولوجية للسلطة اللجوء إلى كل ما نراه
مناسباً لديمومتها ، حتى العنف . والكلام تصفى للمشروعية حتى على
هذا العنف ، وتظهره كأنه حق وضرورة

يجب أن نلاحظ أخيراً أن كلام الشاعر في هذا الإنشاء ليس
كلام من يريد أن يبحث ، بل كلام من يؤمن . ووظيفة الكلام هنا

هي الشهادة لسلطة الذين ، ولدعومتها من هذا ليس للواقع قيمة
الآنقدر ما يتطابق مع هذه السلطة ، كإيديولوجية الأوبى في هذا
الساق - للإيديولوجية . وهي ، في هذا السياق ، أكثر أهمية من
الواقع

5

صل بنا فنقدم إلى النتائج التالية
أولاً الشاعر هنا حامل ألفاظ وحامل علاقات . وهذا يعنى أن
الإيديولوجية هي التى تعكّر ، لا هو ، وأن البنية هي التى
تكتب ، لا هو

ثانياً : الذات ، ذات الشاعر كفاعلية خلقة ، «عائبة»
والخلقة ، من حيث هو ذات مفردة ، محددة وتاريخية ،
«غائب» هو أيضاً كذلك يقال في «باريس» و«غاب
بولونيا» الحاضر هو بنية الإنشاء الشعري - البيانى ،
القديمة ، وعلاقتها ، الخفية ، غاب بولونيا ، باريس
موصوعات مبابية ، لكننا يعبر عنها بكلام واحد . فلو اوقع
المختلف ، كلام مؤلف . كأن علاقة الشعر بالواقع هي في أن
ينعظ ، وفي أن تلعط أشياءه كأنه ناشبه جميعاً . مجرد
مناسبة لكي يقول الإنشاء نفسه .

ثالثاً . الكلام على «التجديد» أو «الحدثة» يعنى ، بحسب هذا
المنطق الإنشائى - البيانى فكر ، أبها الشاعر ، كما شئت .
وكيف شئت ، و«جذد» كما تريد ، لكن حصص
القواعد التى تفرزت ، والمبادئ التى ترسخت عيشت
المسألة بالنسبة إلى الذات الشعرية أن «سدا» أو «نسى» ،
بل أن «تذكر» أو «تعيد» . المسألة ، بعبارة ثانية ، هي أن
«سوغ» ، على مثال «ماهر» أو «عيد الصبابة» ، «دا»
تحدثنا عن إبداع ما ، في هذا الصدد ، فهو إبداع تقليد ،
لا إبداع توليد

6

هكذا نرى أن نتاج الشاعر أحمد شوق يتدرج في ما يحيل إلى
الاصطلاح على تسميته بـ «شعر الكلام الأول» . ومعنى به كلام
النظرة الأصلية التى قامت ، بيانياً ، على ركنين رئيسيين

«الصوت» الحاملى و«القرار» الإسلامى . أو شعير أكثر وضوحاً
«اللفظ» الحاملى و«المعنى» الإسلامى . ويشير بالمعنى الذى يقصده
هذا إلى الوثقى ، بمضموناته المتبادلة والأرضية .

هذا الشعر ، من حيث إنه شعر الكلام الأول ، هو شعر المعنى
الأول . وفي كونه كذلك ، هو شعر البيان الأول

لكن ، ما أصعب التحلى الذى يراجه شاعر يصوغ شعره بالكلام منه الذى نزل به الوحي ، وما أعنف المأذية ، فى أن كانه مملوح لكى يتلصص كلام الله ! ذلك أن كلامه على آلاء الله ومخلوقاته ، إصجاباً أو تمجيداً أو اعتباراً ، لا قيمة له إلا إذا كان كلاماً «مُبيناً» - أى رجع اللغة ، رجع اليان

الإنسان ، فى هذا المستوى ، لسان ولذا يبدو صراعه فى الوجود كآفة فى المصام الأول ، صراع من يطمح جاهداً لكى يكون حديراً بتقبل الوحي - شحيد كلمة الله والشهادة لها

إن جهده ، إذن ، كشاعر ، يتركز على إيقان اللغة ، بحيث يعمل على إيقانها ، دائماً ، فى حيوية اتجاهاها الأول ، أى فى مسرى شهادتها الأولى لأشياء الوحي

ومن هنا أهمية اللغة فى النظرة الإسلامية - العربية . من لا يعرف كيف يكون جديراً بها ، لا يعرف كيف يكون جديراً بالوجود . ومن يجهلها ، فكأنه يجهل الله والكون والإنسان : إنه الأعجمي .

ما علاقة الكلام ، فى النظرة الإسلامية - العربية ، بالمادة أو بالشئ ؟

التأمل فى المادة أو الشئ - هو نوع من التأمل فى قدرة الخالق ، أى فى بيانه . ووصف الأشياء شعرياً ، إنها هو ، فى العمق ، وصف هذه القدرة ، لا للمادة ، فى ذاتها ولذاتها . النص الشعري هنا كلام على كلام الخالق . وحيال الشاعر ، إزاء المادة التى يتحدث عنها ، خيال لغوي - ينشئ من حركة اللغة ، وليس خيالاً مادياً يستق من المادة . فليست شيئاً أدلة هي التى تحمل لغتها الملائمة ، بل اللغة هي التى تصب على المادة الكلمات التى تلائمها .

المادة مناسبة عرصة ، ذلك أنها متغيرة ، زائلة . أما اللغة ، لباقية . وفى هذا المنظر ، يمكن القول إن مبدأ الحقيقة ليس فى المادة وإنما هو فى اللغة . لذلك ليس للمادة وجود مستقل عن اللغة . الشئ فى وجوده الحقيقى ، هو الكلام الذى ينطق به . لا يمكن ، مثلاً ، تصور شكل آخر ، فى اللغة العربية ، أكثر صحة فى وجوده ، من التصور الذى يفتحه الكلام المترق . وهذا ما يمكن قوله ، بالنسبة إلى الأشياء جميعاً . وبهذا المعنى ، يصبح القول إن العالم لغة

ينتج عن ذلك ، على الصعيد الشعرى ، أن لغوى الخلق للقصيدة لا يكس فى ماديتها - موضوعها ، وإنما يكس فى كلامها ، فى العلاقات التى تقيمها . وتقوم القصيدة بحب أن يتركز على الكلام وعلاقاته اللغوية ، لا على الفكرة أو الموضوع . فليس معنى القصيدة

فى ما تمثله ، فى ما تتحدث عنه ، وإنما هو فى سيحها اللغوي

حين نقرأ قصيدة لشوق عن «الريح» ، مثلاً ، أو عن «الأندلس» ، أو أى «موضوع» آخر ، فإننا نلاحظ أن هذا «الموضوع» منسلخ من شئته الموضوعية - المادية ، من «واقعيته» فالريح «ريح ياني» والأندلس «أندلس يانية» ، والطائرة ليست مصنوعة بأعجوبة التقنية العلمية بقدر ما هي مصنوعة بأعجوبة التقنية اللغوية . فالعالم الخيالى الشعرى عند شوقي لا يستند إلى العالم الخارجى ، وإنما إلى ما أصبح ضمن مجال الخيال ، تاريخياً ، أى أنه يستند إلى القيم اللغوية - الجمالية الرسوخة . كأن الأشياء لا تنتمى إلى العالم الخارجى - المادى ، وإنما إلى العالم الدوى - اللغوى

لتقول الوحي باللغة العربية بحدان . أزلنى وتاريخى . فى البعد الأول ضمان أبعثتها وامتيازها على سائر اللغات . وفى البعد الثانى ضمان حضورها : إنها وراء التاريخ ، لكنها تاريخية ، وهي تاريخية ، لكنها تتجاوز التاريخ ، تتقدمه وتظل لغوية ، وإن ارتبطت به . وفى هذه النقطة من اللقاء بين الأزل والتاريخ ، بين الوحي والنو ، يمكن النموذج الأول للكلام العربى من حيث هو بيان . النموذج الكامل ، بياناً ، هو القرآن - وحى الله - النموذج الكامل فى الممارسة الإنسانية للبيان ، كامن فى الفترة الزمنية لذلك اللقاء بين الوحي والنو : فى الشعر الجاهلى . إذن سيكون القرب أو البعد ، إزاء بيان الشعر الجاهلى ، معياراً للقرب أو البعد ، إزاء بيان الشعر بإطلاق

من هنا نفهم أهمية الماضى الشعرى ودلالته ، بالنسبة إلى شوق ، وإلى الشعراء الذين يصدر عن النظرة الإسلامية - العربية ، فى أصولها الأولى ، وفى الممارسة التاريخية ، القائمة على هذه الأصول . هذا الماضى يختص التعليم المعرفى كقيمة ممارسة اللغة ، بياناً للماضى هنا ، بكل قاعدة النظر وقاعدة الوجود ، معاً . وهو ، إلى ذلك ، حق غسى ، بلا حدود ، به اليقين ، وبه اليقين وحده ، وانطلاقاً منه ، يمكن فهم الحياة والكون والإنسان ، بالشكل الأكثر صواباً وكالاً

ثم إن هذا الماضى لا يأخذ حقيقته من كان مثله ، أو من واقعه (الجاهلى ، أو غيره) ، وإنما يأخذه من شعريته وبيانيته . من إن ذلك الواقع هو الذى يستمد اليوم أهميته من الشعر ، وليس الشعر هو الذى يستمد أهميته من ذلك الواقع

الشعر ، إذن ، فى نظرة الأصول ، النظرة الإسلامية - العربية ، هو شعر لغة - وهو كذلك حتى حين يكون شعر أشياء . ذلك أن هذه

الأشياء لا تكتسب وجودها للشيء الإنساني، إلا بقدر ما تقر بها اللغة إليها، أي بقدر ما تحولها إلى بيان. إن على الشيء لكي يصبح شيئاً إنسانياً، أن يرتق إلى مستوى اللغة.

لغة لا «تبط» إلى الشيء لكي تنصق به وتبقى معه وتشياً، وإنما لكي «تلفه» إليها وتؤسسه. هكذا ليست اللغة لغة بالشيء الذي «يلصق» بها، بل الشيء شيء باللغة التي تلتصق به.

من هنا مهم كيف أن الإتياء الشعري، بحسب النظرة الأصولية لا يرسم الشيء وفقاً لشيئته، وإنما يرسمه وفقاً لبيئته والشاعر لا يبدع أو لا يخلق وصف الشيء. فهذا، سواء كان مادة أو روحاً، مخلوق في «أحسن تقوم». من أي المخلوق، إذن، أن يكون تقويمه إبداعياً؟ إنما الشاعر بعيد في نسق آخر، بدءاً من النسق لأصل، تقوم الشيء. يتعلم على يد الله الخالق كيفية خلقه: يستعيد، بطاقته ونصيه، وصف الله.

١١

في إطار هذه النظرة الإسلامية - العربية، يمكن أن تقوم، بشكل أدق، شعرية شوق وشاعريته، ويرى، بشكل أصح، مكانه ومكانته في عصره. كان، في صدره عنها، بحركة هاجس رئيسي: تداركه الهبوط في تاريخية اللغة الشعرية العربية (من جهة) ووضعها في الجاه الصعود، من جهة ثانية. لهذا الهبوط قليل على هبوط الفكر وهبوط الإنسان في آن: أي أنه دليل على هبوط الوجود العربي. وتداركه إنما هو نقطة البداية في الصعود وتجسيد هذا الهاجس، شعرياً، يعني، بالضرورة، استعادة النموذج البياني في الممارسة العربية الشعرية الأولى.

١٢

هكذا، لا نرى في شعر شوق من الزمان في عصره غير الأسماء: أحياناً وأشخاصاً وأشياء. أي أننا نرى سطح هذه

الأسماء، لا عمقها، ويري لغويتها لا شيئتها. ذلك أنه لم ينظر إليها من حيث هي علاقات إنسانية. حصارية تولدت أو يمكن أن تتولد. ومن هنا لم ينتكر لها، من حيث هي ظواهر أو وقائع ناشئة، فلسوياً «ناشئة»، وإنما أصق عليها كلام المص / الأصل، بصورة وأدواته الفنية، وقيمته الخيالية. للإنشائية الشعرية «تستوعب» الظاهرة، ولا تتجاوز معها، أو تحاول أن تواجه خصوصيتها خصوصية في التعبير مقابلها إن شوق، بعبارة ثانية، لا يتحدث في نسج الكلام التعبير المقابل الذي تحدده الظاهرة في نسج التاريخ.

هل يعني ذلك أنه «يحب» من الواقع؟ أو أن التصيدة عنده «صنعة لا مهارة»، أو أن «ذاتية ضعيفة»؟

نظراً أن مثل هذا التقدير نوع من إسقاط مفهومات غربية على موقف من الشعر، غريب عنها وعليها شوقها، شأن في ذلك شأن الشعراء الذين يصنّرون عن النظرة الإسلامية - العربية، نظرة المص / الأصل، يصدر في كتابته الشعرية عن اللغة في ذاتها ولذاتها، في ماديتها وروحيتها في آن: أي عن وجودها الأصل الذي لا يفتره مرور الزمن، بل على العكس يلعبه، ومن ليمها الإقطاعية، الصوتية - الموسيقية. واسعة في هذه النظرة، لا تأخذ إيقاعها من الواقع، بل إن الواقع، عن العكس، هو الذي يأخذ إيقاعه من اللغة. الواقع، سواء كان تاريخياً أو اجتماعياً أو سياسياً، هو، دائماً، ضيف في بيت اللغة.

لعل في هذا ما يحيل لأمثال هؤلاء القواد الذين يصنّرون عن رؤية نقدية، حرية الأسس، أن لغة شوق هي لغة الماضي لا لغة الحاضر. والحق أن اللغة كما يفهمها شوق، وتعلمها النظرة الإسلامية - العربية، لا ماضي لها - أي ليس لها، في ذاتها كلغة، ماضٍ يتغشى ويؤول، وإنما ماضياً مجرد ماضٍ تاريخي، اصطلاحى. فاللغة وجودياً، حاضراً مستمراً، بل هي المستقبل: إنها الأزمة الثلاثة موحدة في جذر انبثاقها للتمالي: الرسمى

كتابخانه و مركز اطلاع رسانی
بنیاد و ایره المعارف اسلامی

عناصر التراث في تتمة

ناصر الدين الأسد

بحث «العناصر التراثية» في شعر شوقي، وغيره من الشعراء في كل عصر وعدد كل أمة، قد يوقع الباحث في مزالق لا تنهي به إلا إلى المغالاة في تلمس الأشياء والظواهر، في اللفظ أو المعنى، لادنى مشابة وأوهى مناسبة، فيسارع إلى الحكم بأن اللاحق قد أخذ من السابق وقلده، وأن المتأخر قد نظر إلى المتقدم وسرقه، على حين لا بد لكل شاعر من أن يكون في شعره بالضرورة «عناصر تراثية» اكتسبها من اطلاعه على تراث أمته، من شعر الشعراء ونثر الكتاب الذين سبقوه جيلاً بعد جيل، بل لا يكون الشاعر شاعراً حقيقاً إن لم يكن كذلك، فكما أراد أن يرمس الشاعر بشعر التراث من مباحه الأصيلة ومصادره الأولى، وكما اتبع حفظه لأكثر عدد من روائع عاداته وبدائع أمثلته، كان ذلك أفضل له على بناء شخصيته الشعرية، وأنحوى على استقامة عوده واستبانة طريقه، لا يكاد يحل بذلك شاعر حقيق بأن يسمى شاعراً.^(١)

بالشعر، وأكثروا ذلك وكثروه بقولهم،^(٢) «ولو جار أن يُصْرَف عن أحد من الشعراء سرفقة لوجب أن يُصْرَفَ عن أبي تمام لكثرة بدعيه واختراعه واتكاله على نفسه، ولكن حكم النقاد للشعر، العلماء به، قد مضى بأن الشعراء إذا تعاوروا معي ولفظاً أو جمعاً، أن يجعل السبق لأقدمها منا، وأولها موتاً، وسبب الأخذ إلى المتأخر، لأن الأكثر كذا يقع، وإن كانا في عصر أطلقنا شيئاً به كلاماً، فإن أنشك ذلك تركوه لها».

ومن يتابع النقاد القدماء والمحدثين فيما ذكروه من هذه المآخذ والسرقات بعجب أشد العجب مما حرصوا على امتعاله من أسباب التشابه بين قولين لا يكاد المصنف يجد بينهما شبيهة ولا شبه.

ثم إنه قد تلتقى الشاعر والأفكار في الأحاسيس والمعاني لتفريقه في العصر الواحد أو في العصور المختلفة، دون أن يأخذ أحد من أحد، لأنها بما يشترك فيه الناس بطبيعتهم، وليس فيها ما يدل على

ولقد حملت وصايا الشعراء والأدباء لمن أراد أن يكون شاعراً بالإكثار من اللمع والرواية، والتدريب على قول الشعر بممارسة قدر من الفصائل السابقة وحفظها نثراً ثم محاولة نسيان ذلك كله لتبقى المعاني - دون الألفاظ - في أعماق النفس، وتغمر إلى المذاكرة فتحتزنها عاماً بعد عام،^(٣) حتى ليظن أن النسيان محاماً وأنها صاغت مع ما صاغ أدراج الزمان، ثم لا يلبث هذا الخبيء المحروون أن يظهر، في حال لم يكن للشاعر فيها يد، وفي وقت كان عنه في عملة، وذلك حين يعمل الشاعر وتنجيش نفسه، فيكسو هذه المعاني أردية من ألفاظ مسجها من دأته ومن صميمه، تولد كائناتاً حياً مع صورها ونهجها في آن.

وقد نبه النقد الأدبي لذلك منذ القديم، فقالوا: «وليس أحد من الشعراء... يعمل المعاني وعجزها ويتكىء على نفسه فيها أكثر من أبي تمام، ومعنى أخذ معنى زاد عليه، ووضعه بيده، ولمع معناه، فكان أحق به وكذلك الحكم في الأخذ عند العلماء

أما من البدائع المبتكرة أو المرائد النادرة التي يختار بها ناس من ناس ، إلا إذا قام الدليل الواضح على خلاف ذلك

وليس من عرضنا في هذا المجال أن سنكتف من الأمثلة ، وحسنا منها ما يوضح تفكيره . فمن أوضح القدم وأكثره مفصلاً أسباب لـ لم اختار دهبوا إلى أنه أحد بعض ما فيها من شعر الناعة . فقد ذكروا أن قول سلم يتعدى إلى المهدي

إلى أعوذ بحير الناس كلهم وأنت ذلك بما نأفي وتجنب وأنت كالدهر صلياً حلاله والدمع لا ملجأ منه ولا هرب ولو ملكك هناك المريح أصرفه في كل ناحية ما فاتك الطلب

مأخوذ من قول النابغة

فإنك كالليل الذي هو مدركي وإن خفت في ليلتي عتقك وضع عظامي خفي في حبال عتية تسد بها أيدي إليك بولوع

ولم يكتفوا بهذا الإجمال ، بل دخلوا في التفسير والتوضيح - ولينهم لم يفعلوا - قالوا : « جعل حبال » وإنك كالليل » وأنت كالدهر ، « جعل حبال » عظامي حصى ، « ولو ملكك عتار الريح » ، « مثل هذا لا ينهي » إلا إلى التكلف والاضمار

وذكروا أن قول أبي تمام

لوى بالشرقيهم لهم صجاج أطوار قلوب أهل المغرب

إما أحده أو تمام من قول مسلم

لنا نزلت على أذن بلادهم نزل إليكم الأناسي بالهليلج

ولو سرنا على هذا الدرب ونسجنا على هذا المنوال لا استطعنا أن نرد كل كلام إلى كل كلام .

ومن الحديث المتصل بموضوعنا ما ذهب إليه مصطفى صادق الرافعي^(٧) من أن قول شوقي

آله النصح أن يكون جدلاً ولدى النصح أن يكون جهازاً

من قول ابن الرومي

وإن النصح غير من نصيح مودع ولا غير فيه من نصيح مواب

وقد تنبه الأمير شكيب أرسلان إلى أن الرافعي قد أبعد الصرب في صحيح حين تكلف الخامس هذا الشبه ، ولكن الأمير جاء بما هو أبعد وأعرب حين قال : « فلا حاجة إلى الإبعاد كل هذا ، فأقرب إليك من قول ابن الرومي المثل المشهور . لا تبلغ في النصيحة فبهجم بك على النصيحة » . وهذا يردنا مرة أخرى إلى ما ذكرناه قبل قليل من أننا - حين نسج على هذا المنوال - نستطيع أن نرجع كل كلام إلى أي كلام

وحاول الأمير شكيب أرسلان أن تكون آرائه فيما أحد شوقي من غيره مثورة في مواطن متفرقة من كتابه^(٨) حتى لا يشوه صورة الحب

لشوقي ، النافع عنه ، التي تظهر نفسه فيها ، ومن ذلك ما ذهب إليه من أن شوقي في قوله .^(٩)

وللاوطنان في دم كل حر ينفذ سلطت وديس منحنق ومن يسل ويثرب بالخصيا إذا الأحوار لم يثكروا ويثكروا

إما أحد البيت الثاني من قول الشاعر (وهو دمر من الحارث الكلبي)

مفياهم كننا مقوماً عليها ولكم كانوا على الموت اصبروا

غير أنه للأمير ما أشد ما اعتسف وتكلف . فليس من نستعين ذوي مشابة لا في المعنى ولا في اللفظ . ولست ذوي كيف الناس عليه الأمر . وهو المثال قبل ذلك في معرض ردّه على منسبين به كان مسرف في إساءة الشعراء «السرقة»^(١٠) «إذا كنت تثرم هذا المذهب فلا يبق شاعر إلا وهو سارق . ولا يلبث هرق الغربان لا مضي ولا محزى ولا غيرهما . فإن هذه المشابهات قد وجدناها بين كلامهم وكلام الجاهليين والمضامين في مواضع كثيرة »

وعاية هذا كله أن الباحث في «العناصر التراثية» في شعر شاعر ، عليه أن يجازي من الوقوع في أغراء المبالغات التي وقع فيها بعض الذين تعرضوا لمثل هذا الموضوع . ويحذر من أوهام الألفاظ المتشابهة التي قد توحي بالأحد أو بالسرقة في حين يقتصر الأمر على استنبط ألفاظ مشتركة لا يترتب عليها اشتراك في المعاني أو الصور أو الأحياء

٢

مكان لا بد أن لشوقي من أن يرفد موهبته الشعرية بحياتيه بمد لا يقطع من شعره أث وثره . وأن يحظى « تراكم حوده من رولب التقليد في عصره وفي العصور السابقة القريبة منه ، ويحذور ذلك كله إلى التبايع الصافية والمادج المشرقة في عصر الأصالة الزاهية . فأنجح له ذلك أن يمتلك خاصية اليأس العربي ، ويبتغ خرائق أساليبه . فتدق منه الشعر مسلماً بقى العبارة لا تشوبها شوائب الزكافة ولا تقعد بها أنقال الابتذال أو التكلف .

وكان له في اتصاله بشعر التراث وثره موارد استقى منها ، أشار إليها بعض معاصريه ، وخاصة مصطفى صادق الرافعي ،^(١١) وشكيب أرسلان .^(١٢) قال الرافعي : « والكتاب الأول الذي راخص خيال شوقي ، وصقل طبعه ، وصحح نشأته الأدبية ، هو بيته الذي كانت منه بصيرة حافظ ... أي كتاب (الوسيلة الأدبية) للمرصعي . وليس السر في هذا الكتاب ما فيه من فنون البلاغة ومختلوات الشعر والكتابة . فهذا كله كان في عصر قديم ولم يكن شيئاً ولم يخرج لها شاعراً كشوقي ، ولكن السر ما في الكتاب من شعر البارودي لأنه معاصر . والمعاصرة القداء ومتابعة على صواب إن كان الصواب ، وعلى خطأ إن كان الخطأ . . وأكتب البارودي على ما أظافه وهو الحفظ من شعر الفحول . وكانت فيه سليفة فخرت مخرج مثلها في شعراء الجاهلية والصدر الأول من الحفظ والرواية ، وجاءت بذلك الشعر المحرل الذي نقله المرصعي ... وهذا ابتداء شوقي وحافظ من موضع واحد وانتهى كلاهما إلى طريقه غير

طريقة الآخر ، والطريقتان معا غير طريقة البارودي . تحول شوقي بهذا الشعر لا إلى طريقة البارودي .. ولكن تحولنا نحن كان عن طريقة معاصريه من أمثال الليثي وأبي النصر وغيرهما ، فترك الأحياء وانطلق وراء الموق في دواوينهم التي كان من سعاده أن طبع الكثير منها في ذلك العهد . كالمثنى وأبي تمام والبحري والمصري ، ثم أهل الرقة أصحاب الطريقة المغمزية كالأحمر والبيه رهبر والثاب الطريف والتعري والفاخري ، ثم مشاهير التأخرين كأمين النحاس والأمير مجك والشرابي . وقد حاول شوقي في أول أمره أن يجمع بين هذا كله ، فظهر في شعره تقليده وعمله في محاولة الابتكار والإبداع وإحكام التوليد مع السهولة والرفق وتكلف المقل بالطلع المتدفق لا بأحب الصحيح .

وقال عز الدين التتويحي : (١٢١) « تخرج شوقي في اللغة على الأستاذ الديبة المرحوم صاحب « الوسيلة » ، وكان أحب الشعراء إليه . كما أجاب به سائلا - هو المثنى - قال ما نصه : وأنا أعدته أستاذي الأول . ثم يلى المثنى ابن الرومي . ومن ذلك يستج أن لغة أمير الشعراء قد تأثرت كل التأثر بلغة نبي الشعراء أبي الطيب المثنى . وتأثرت بعده بلغة ابن الرومي . ثم بلغة من عارضهم من طحول الشعر وصاحبه القريض كالبحتري الذي عارضه في سبيله . والحصري في دالته ، والبوصيري في البردة والمهمرية ، وابن زيدون في أندلسيته النوبية ، وأمثالهم .. وإنما تأثرت لغة شوقي بمعارضة قلائدهم المشهورة لأن المعارضة تدعو إلى المعارضة ... »

وإذا ما تجاوزنا عن المعنى الضيق للفظ « المعارضة » ولغة مرثي أكثر التوسعي من تكرارها ما أخذناها عن الأسلوب والطريقة ، وإذا ما تجاوزنا كذلك عن فلة عند الشعراء الذين ذهب التتويحي إلى أن شوقي تأثر بهم فصبت بذلك آفاق اطلاعه وأخذنا الذين أوردتهم على أنهم أمثلة لغبرهم ، ولجاءونا أيضا عن دوراته حول لفظي « المعارضة » و « المناصرة » دون دلالات واضحة ، فإن الذي يبق بعد ذلك هو التوصل الواضح على تأثر شوقي بالشيخ حين المرحوم وبكتابه « الوسيلة الأدبية » ، وبعدد من الشعراء في طليعهم المثنى . وقد أكثر الباحثون من الإشارة إلى تأثر شوقي بهؤلاء الشعراء ، وخاصة : البارودي والمثنى والبحري وأبي تمام ، وتبعوا آياته التي رأوا أنه أخذ ألبانها ومعانيها وصورها منهم ، (١٢٢) وعوا حباية خاصة بتتبع تأثره بالمثنى وما أخذه من شعره . (١٢٣)

ومن نقول بالذي قال به هؤلاء الكتاب والنقاد من تأثر شوقي بكل أولئك الشعراء ، وإن كنا نرى أن هذا الموضوع لا يزال في حاجة إلى دراسات تفصيلية لبيان مدى التأثير بكل شاعر ومحاوالت هذا التأثير بين الشعراء المختلفين . كل ذلك في جملة وظاهره صحيح ، وإن كان يحتاج في تفصيله وجوهره إلى مزيد من التوضيح والتصحيح ، غير أننا أوردنا ما أوردناه وأطلقنا فيه لنقل على أن هؤلاء الكتاب والنقاد قد غفلوا عن يبرع أساسي من التنايع التي أوردتها شوقي واستل منها وتأثر بها ، وهو الشعر الذي اختاره أبو تمام لشعراء الجاهلية والقريب الأول والثاني الإسلاميين ، وجمعه في

« ديوان الحماسة » وأصبح في طليعة الكتب التي كان الشدة والناشئة يحكمون عليها ويترسون بها : قراءة وفهماً وحفظاً ، لتكون أساساً متيناً يسون عليه بعد ذلك . وقد نقل المرحوم في كتابه « الوسيلة الأدبية » مقتطفات وعناجز كثيرة من الشعر الذي اختاره أبو تمام قال المرحوم (١٢٤) « يورد لك من كل باب من أبواب الحماسة جملة صالحة ... حتى تجد الزمن الذي تتمكن فيه بتوفيق الله تعالى أن تطلع على جميع الكتاب وغيره مما يلزم لطالب الأدب أن يطلع عليه من الكتب »

في شعر هؤلاء الشعراء المطبوعين ، الذين اختار لهم أبو تمام ، حيا شوق ودرج ، وعلى هذا الشعر شئت ونهج . وكان أحب أولئك الشعراء من غير المكثرين ، ومن غير المعحول المشهورين ، ومن لم تكن طمعت لهم دواوين على عهد شوقي ، ولا تزال لا تعرف حتى اليوم لأكثرهم دواوين مخطوطة أو مطبوعة ، وإنما عرفوا هم أول ما عرفناهم من « ديوان الحماسة » . وظل أثر ذلك الشعر عميق في نفسه حتى ظهر - بعد أن اشتد ساعده واشتد عوده - في شعره في مواطن كثيرة ، لا سبيل إلى تتبعها ، ويمكن من قلائدها ما أحاط بالحق . في أمثلة ذلك أن شوقي يقول : (١٢٥)

بأطير . والأفضل قد قرب السبب الأسفل
فسيبك من عاداتي ألا تكون لأفـرل
أولـمـسـيـ . وإن تـمـد إلى بالرمضان المفضل

في أربعة وحسين بيتا من قصيدة عنوانها « بين الحجاب والسفور » تجمع إلى الرمز والحجاز . وفي « الوسيلة الأدبية » (١٢٦) ما نقله المرحوم من حماسة أبي تمام ، قول يزيد بن الحكم الثقفي بعد ابنه بلرا

بأبـمـر . والأفضل قد قرب السبب السبب الحكم
دم السـبـb

في ثلاثة وعشرين بيتا أوردتها المرحوم كلها في « الوسيلة » لم يحرم منها بيتا

وأبيات شوقي التي استشهدنا بها ليست مطبوع القصيدة ، ولكنها في النصف الثاني منها ، غير أن كل من قرأ هذه القصيدة وكان ذا تجربة شعرية ومعاناة فنية ، أدرك أن تلك الأبيات كانت هي الأبيات الأولى التي تحركت بها نفس الشاعر وجاشت معها مشاعره ، فكثرت حمود القصيدة التي دارت عليه رحاها ، وكانت أول ما بدأ به ثم جاء أول القصيدة بعد أن استقر هذا القسم الثاني بين يدي الشاعر وتأثر شوقي بأبيات يزيد بن الحكم أوضح من أن يحتاج إلى توضيح ، وقد محاور هذا التأثير ألفاظ المطلع ومعاني بعض الأبيات إلى ماء القصيدة كله ، فالروح واحد والنسق واحد . وليس هنا مجال النقد التحليل المفصل

ومثل آخر قصيدة شوقي في « النفس » التي عارض بها عبية « ابن مينا » وليس من هذنا أن تتبع تأثره بأبي تمام ، ولا بعيره من أشـر

إليهم بعض الكتاب والفتاد،^(٢٠٠) ولكننا نقتصر على ما نحن فيه هنا. فمطلع قصيدة شوقي حتى فطاعتك يا معبد فولدني على الخلفى ساعلي ليربح وفي «الوسيلة الأدبية»^(٢٠١) مما نقله للرصافي من «حياة أبي تمام»^(٢٠٢) أبيات لصهر بن أبي ربيعة، أولها ولما طارها الحبث ونفرت وجوه زطاما الحسن أن تظفها فالعجز هو العجز، يكادان يتطابقان في المعنى، حدودك المقدسة بالقدة.

وقال شوقي في مطلع قصيدته عن رمضان:^(٢٠٣) رمضان ونرى هاتيا يماسان مشقة نسمي إلى مشاق ما كان أكثره على ألفتها وفلسه في طاعة الخلائق ألا يذكرنا البيت الثاني بما أورده الرصافي في «الوسيلة»^(٢٠٤) من الأبيات التي احتارها أبو تمام في الحياة^(٢٠٥) لا ين أذبة، في قوله:

حجبت لحنها فقلت لصاحبي ما كان أكثرها لنا وفلها ومثل أنير من مسرحية شوقي «محنون ليلي» يقول شوقي على لاد فيس.

كم جنت ليلي بأنياب ملقة ما كان أكثر أسيا وعلا
فهو احتذاء مطاق لقول ابن الطائفة القشيري:
وكنيت إذا ما جنت جنت بقة فافيت علاقر لكبير أقول؟
وقد أورد أبيات ابن الطائفة صاحب «الوسيلة»^(٢٠٦) نقلا عن أبي تمام في حياته.^(٢٠٧)

...

والأمثلة على ذلك أكثر من أن يحيط بها باحث، والمصن فيها يستدعي تتبع أبيات شوقي وقصائده ومقطعاته مع أبيات ديوان الخياصة وقصائده ومقطعاته، بيتا بيتا وقصيدة قصيدة، لمعرفة التأثير بالألفاظ والمعاني والصور والأخيلة والبناء العام للقصيدة. والسالك في هذه الأبيات مست لا محالة، والعودة من أول الطريق بحجة، وحسب انظر هذه الأمثلة التي تدل على المقصود ومعنى من الاستكثار.

٣

ومن عناصر التراث في شعر شوقي التي قد يتبعها الباحث توريده لأسماء مجموعة من الشعراء قرنها عقوقا بأقباسات من شعرهم، أو بإشارات إلى بعض ما تضمنته ذلك الشعر، أو بما يدل على معرفته لبعض خصائصهم الفنية أو لطوائف من مراحل حياتهم. وكل ذلك بالقدر الذي يسمح به الناول المعنى للشعر الخلاب وإشارات سريعة دون تفصيل هو بالثر أليق.

في أمثلة ذلك أن شوقي بشير في مواطن متفرقة من شعره إلى «ليد» وإلى أبياته التي يشكو فيها طول عمره، وخاصة بيته^(٢٠٨) ولقد سلمت من الحياة وطولها ومزال هذا الناس كيف ليد؟ وبيته^(٢٠٩)

بانت تشكى إلى الناس مجهنة وقد حملتك بها بعد سبها فإن ترادى للآلأ يلقى أملا وفي الثلاث وفاء لثانيها

ومن المواطن التي أشار فيها شوقي إلى «ليد» قوله^(٢١٠) أيا القول. ماذا وراء اللقاء إذا ما استطول غير الصجر عجبك للقاء في حرمه على ليد والسيور الأعبر وشكوى لبيد لطول الحياة ولولم تطل لتشكى القمر

والإشارة في البيت الأول إشارة واضحة إلى بيت بيد الأول من سأمه من طول الحياة، وكذلك إلى بيت رهبر بن أبي سلمى^(٢١١) سلمت تكاليف الحياة ومن يمشى ثمانى حولا. لأنا لك. سأم

وأما البيت الثاني فإشارة إلى قصة لقيان من عادياء، من قوم عاد، وأنسره السعة وانخرها ليد، وقد ذكرت هذه القصة كتب الأدب وخاصة كتب الأمثال، وربما استحصرت شوقي في هذه الإشارة قول الأعشى^(٢١٢)

وأنت الذي لميت قبلأ بكاهه ولقيان. إذ حورت لقيان في العمر لصلك أن يحتر سبط أنسر إذا ما مضى سر محلات إلى سر فحضر حتى حال أن مسوره حيرد. وهل لي القوس على الدهر؟ وأما البيت الثالث من أبيات شوقي فيه ذكر صريح ليد وشكواه من طول الحياة التي صرخ بها في بيته الأول الذي أوردناه.

ويكرر شوقي ذكر «ليد» في مواطن أخرى، منها ما ذكره في قصيدته عن «اللال» من قوله: ^(٢١٣) ومن صابر الدهر صبري له شكا في اللالين شكوى ليد

أي. شكا سأمه من طول الحياة

...

وكان هناك من ثابت من الشعراء الذين ردّد شوقي ذكرهم في شعره وساق إشارات تدلّ عليهم وعلى بعض شعرهم. وقد ذكره في مواطن متعدّدة، منها قوله في قصيدته «نكبة بيروت»^(٢١٤)

بيروت. يا راج الفزبل وانه يهوى الرمان عن لا اسطونك الحسن لفظ في القداري كلها ووجدته لفظا ومعنى فيك فادعت يوما في ظلالك فيد وصحا للالك في جلال عيونك بمون «حانا. عصابة. جلق». حتى يكساد بخلق يفسدك

وهذه إشارات واضحة إلى قول حسان في مدح المسامة^(٢١٥) فتر عصابة تأسهم يوما بخلق في الزمان الأول

وكانت السنوات التي قضاها شوقي في الأندلس فرحة سحبت له للاتصال بالأندلس وتاريخها وشعرائها ، فأكثر القراءة في كل ذلك ، وهناك بدأت حبه باين زيلدون وإعجابه بشعره ، وخاصة قصيدته في «ولادة» التي مطلعها

أهلي النائي بدلا عن تلتينا وناب عن طيب تلتينا نجاليا

فاوحت له قصيدة على بحرهما ورويتها جاءت في أعلى سبق من الشاعرية ، تنقل فيها على أغصان كثيرة ، وعزف فيها ألحانا شجية ، وهي قصيدته الفريدة التي مطلعها : (١٢٦)

يا نالبح طلع أشبه عوادينا تشبي لواديك ، أم نأسي لوادينا ؟

وحين صدر ديوان ابن زيلدون بعد ذلك بأكثر من عشر سنوات (١٢٧) قرظه شوقي بأبيات وصف فيها شاعرية ابن زيلدون وبعض خصائصه الشعرية ، قال منها : (١٢٨)

لنت في القول كله أجمل الناس مدهبا
بلى لنت فبكل من فستون مسركسبا
شاعبرا أم مصورا كنت ، أم كنت مطربا
لوسل اللحن كله مبدعا فيه ، مغربا
أحسن الناس حالفا بالهوان مطبعا

وذكر شوقي السؤال ذكره في قبسات من بعض شعره ، وذلك في قصيدته «نكبة دمشق» حين قال عن الدوروز : (١٢٩)

لم جبل أشم له شمعا مولود في السحاب الجون بلقي
لكل لبزوف ، ولكل شبل بصلان مون شامعه وزفق
كان من السؤال له شيا فكل جهاته شرف وخلق

في هذه الأبيات يشير شوقي إلى قصيدة السؤال النسيبة التي مطلعها :

إلا الزه لم يندس من المزم عروبه لكل رداء يرتديه جميل

ول قول شوقي «لم جبل أشم» إشارة إلى قول السؤال لنا جبل بخلفه من لجوه مع برذ الطرف وهو كليل

ول قول شوقي «بلقي» في قافية بينه الأول ، إشارة إلى اسم حصي السؤال وهو «الأبلى الفرد» بضماء . أما وصف شوقي للسؤال بأنه «فكل جهاته شرف وخلق» عوصف صادق يذكرنا بقصة وفاته حين أتر أن يقتل له على أن سلم الأمانة التي استودعها إلى عدو صاحب الأمانة ، ويذكرنا أيضا بما في هذه القصيدة من مكارم الأخلاق ودفاع عن الحرمات

...

ويذكر شوقي أبا تمام ويقرن ذكره بالإشارة إلى شعر هذا الشاعر المدح في مدح الخليفة العباسي أبي إسحاق المعتصم بالله ، وهو شعر كان يبر الخليفة ، ويبرنا الآن ، وسيظل يبر كل من يسمعه من يعرف

وتكرر ذكر حسان وذكر معه أبا نواس الحسن بن هاني في قصيدته التي هتا في الخليفة بنجاحته من محاولة اغتياله سنة ١٩٠٥ م ، قال : (١٣٠)
ملكته ، أمير المؤمنين ، ابن هاني ، بطل ، له الأكلاب عطلكت
وما ذلت حسان المقام . ولم تزل طلي ، وسرى منك لي ، انصحت

شوقي يرى مقامه من الخليفة مقام حسان من رسول الله ﷺ ، في مدحه والدفاع عنه . أما أبو نواس الحسن بن هاني فكان تأثر شوقي به تأثرا عميقا : عارضه في بعض قصائده ، ونسج على منواله في خبرياته ، وسقى بينه «كومة ابن هاني» ، ووجد في البيت السابق من نفسه وبين أبي نواس ، في قوله «ملكته أمير المؤمنين ابن هاني» فهو إنما يريد نفسه

...

وصلة شوقي ، بالبحري صلة وثيقة ، فقد اصطفيه شوقي معه في تجواله بين ربوع الأندلس حين نف إليها سنة ١٩١٥ م بعد نشوب الحرب العالمية الأولى ، وأعجب شوقي بالبحري ، وتأثر به ، وعارض سببته المشهورة في «إيوان كسرى» ، قال شوقي بعد أن وصف تفتحه بين مدن الأندلس : (١٣١)

وكان البحري رحمه الله رفيق في هذا الزحاح أن فانه أبلغ
من جلى الأثر ، وحيا الخبر ، ونشر الخبر ، وحشر المبر ، ومن قام
في مأثم على الدول الكبر ، والمركب الليالي الغرور عطف على
«الجعري» (١٣٢) حين تحمل عنه الملا ، وعطل من الحل ، وركل
بعد «المركل» ، للبل ، فرح قواعده في السير ، وبني ركنه في الخبر ،
وجمع معاله في الفكر ، حتى عاد كقصور الخلد ، امتلأت منها
البصرة وإن خلا البصر . وتكفل بعد ذلك لكسرى بإيوانه ، حتى
زال عن الأرض إلى ديوانه . وسينته المشهورة في وصفه ، ليست
دولة وهو تحت كسرى في رضه ووصفه ، وهي تربك حسن قيام
الشعر على الآثار ، وكيف تتجدد الديار في يوته بعد الاندثار . قال
صاحب (١٣٣) (الفتح القسي في الفتح القدي) بعد كلام : «فانظروا
إلى إيوان كسرى وسينة البحري في وصفه ، نجدوا الإيوان قد عززت
شعائره ، وعظمت شرفاته ، ونجدوا سينة البحري قد بقي بها كسرى
في ديوانه ، أضعاف ما بقي شطحه في إيوانه ... فكنت كلما ولقت
بحر ، أو أطلت بالر ، تملت بأبياتها ، واستوحشت من موائل البحر
إلى آياتها ...»

ومن هذه الصلة العميقة بشعر البحري ومصاحبته ومعاشته ، انتزع شوقي بيته في سينته : (١٣٤)

وعط البحري إيوان كسرى وشغى القصور من عيد شمس

ومن هذه الصلة الوثيقة أيضا تأثر موسيقى شوقي بموسيقى البحري في كثير من قصائده . (١٣٥)

الشعر الملقى إلى أحد الدهر . وخاصة قصيدته «عمودية» في مدح
المشركل وتمجيد قبحه قال شوقي^{١٦٦}

بن القلوب وأنت ملء صميمها بهشت بهشت من الأعماق
وأنا الهوى الطاف فيك وجهه كلنى هزرت بها أبا إسحاق

فقد في معنى من أن يكون له أنا عام وأن حال من محله
المنعك المعاني المنعك بالله

...

وبذكر شوقي «المردوق» وبذكر معه «الخطبة» في قوله^{١٦٧}

ولك استبدات الفرس دق في مستطاع جبرول

وبتداعب الفردى ... وبصحة مباشرة دلت في
المصوغ دون نكف . لا حصر لها على الترمج وإنما رسلها
إسلاما . بعد شوق هذه سطات من ميراث الفردى . وهي
كذلك دون شك أن شعر الخطبة في داخل البيت الواحد
من حيث أن يمدح وحسن التقسيم وبسلامة التوصل ما جعل
اليك منها من «مقطع» وهوصل وأقسام يترجم بها للشد وبطرب
ها السامع فان كان هذا الذي ذكرناه من صفة شعر هذين
الشاعرين صحيحا . وان كان شوقي قد قصد إلى هذا الذي
ذكرناه . فإنه دليل على أن شوقي من طولي الألف بشعر الأمير
الشعر . وعدهما من ذكره في قصائده . ومن عهد الخطبة
ومعها الممدح . ما يدل على إشارته الشعرية بقدا يصح من
الوصول إلى مثل بعض الذين يغلبون الحمر ولا يصيبون الفصل من
عادنا

وهذه كلها أمثلة سم على صفة داخلية قائمة على معاينة شاعرا
لاولئك الشعراء في شعرهم . وم يكن الأمر مضمونا على براد
ظهورى لأنماهم . وما يعزى ما نذهب إليه ما أورده شوقي منه في
مقدمة الطبعة الأولى من الشوقيات من ذكره لعدد من الشعراء
ووصفه كل شاعر بما يبرز أهم اتجاهاته وخصائصه الفنية .
قال^{١٦٨}

«وكان أبو العلاء بصوغ الخفايق في شعره» وبوعى تجارب

الحياة في منظومه . ويشرح حالات النفس ويكاد ينال سريرها
وكان أبو المتاهة بشيء الشعر عيرة وموعظة . وحكمة بالغة
مرفقة ... اشتغل بالشعر فريق من فحول الشعر ... ظلموا قرائعهم
البائرة وحرموا الأرقام من بعدهم . فمنهم من خرج من فضاء الفكر
والخيال ودخل في مضيق اللعظ والصناعة . وبعضهم آثر ظلمات
الكلفة والتعقيد على نور الأمانة والسهولة . هل أن الكل قد مارسوا
الشعر .. واتخذوه حرفة وتماطوه بحارة . إذا شاء للؤلؤ ربحت .
وإذا شاءوا خسرت .. يعقون أوراقهم من ملوك كرام يحلقهم الله
لرواح حرفهم . على أنه يستنى من هؤلاء قليل لا يذكر في جنب
الفائدة الصالحة بضباع الشعر مدحا في للؤلؤ والأعراء . وثناء على
الرؤساء والكبراء . وإلا فمن دواوينهم ما يخلق أن يكون المثل المحتذى
في شعر الأمم . كابن الأحنف مرسل الشعر كتبيا في الهوى ورسائل .

ومتجده وسلا في الغرام ووسائل وكابن خفاجة شاعر الطبيعة
ومحتون ليلاها . وواصل بدائعها وحلاها . وكالبهاء رهبر سبيل من
ضحك في القول ويكي . وأفصح من عتب على الأحبة واشتكي .
وحبك أنه لو اجتمع ألف شاعر يعزهم ألف نائر على أن يحلوا شعر
البهاء . أو يأتوا بشئ في سهولته لا يصرفوا عنه وهو كما هو

ولا نرى بلدا من استثناء المتن . مع علمي أنه المذبح الهجاء .
لأن معجزة لا يزال يرفع الشعر ويعليه . ويغري الناس به فيجذبه
ويحببه . وحسبك أن المشتغلين بالقريض عموما . وانطباعهم منهم
خصوصا . لا يطلعون إلا إلى غباره . ولا يجدون الهوى إلا على
مناره . وينسى أحدهم لو أتيح له ممدوح كمدوحه . بل مدحه مثل
مدحه . أو لو وقع له كافر مثل كافوره ليهجوه مثل هجائه ...

...

والحديث عن صلة شوقي بالمتن وتأثره به حديث بطون . وقد
أكثر الكتاب والنقاد في بيان هذه الصلة وأسهبوا في توضيح جواب
التأثر . وكما أحرياء أن يكتفى بما قالوا ويستغنى به في مظانه عن إعادته
هنا . لا أن عدوان هذا البحث يقتضى منا أن نؤلفه حقه باستكمال
عنايه

وأول ما نعرفه من صلة شوقي بالمتن عنايته بديوانه عناية بدأت
... وشابه . وربما لازمت منذ طبعته . فقد ذكر الأمير شكيب
أرسلان^{١٦٩} أنه التقى بشوقي أول مرة سنة ١٨٩٢ م في باريس .
قال . «وفي أثناء لقائنا الأول كنا نتذاكر . حول أمور كثيرة ولكن
أهم حديث كنا نخوض فيه هو الشعر . وكان مع شوقي ديوان المتن .
وكان يفتك منه . ولا شك أنه انطبع عليه .»

«مد أكثر الأمير شكيب أرسلان من الحديث عن تأثر شوقي
بالمتن . والنشبه به . والسج على موائه . ومن ذلك قوله^{١٧٠} :
«إن من وجوه الشبه بين شوقي والمتن أنك لا تكاد تقرأ قصيدة لكل
مهما . منها هزمت في واد من أودية قوطيا . إلا وجدت بها حكا
جارية عوى الأمثال . ومن انطوى على شيء فاض على لسانه في كل
موقف .» ومن ذلك أيضا قوله في بيان الشبه بين شوقي والمتن في
بناء جذبيها^{١٧١} . ولكن الذي حفره إلى ركوب هذا المركب في رثاء
جده هو أن والده الروحي أبا الطيب قد ركب هذا المركب من قبل
في مثل هذا المقام . ولا غرو أن نجس القبح صدر والده . وكذبت
برك . بعد أن حرص قصيدة شوقي عن حياة المكتب^{١٧٢} . وإذا
وضع هذا الشعر في شعر المتن لم نعرفه عنه . وما زال شوقي أشبه
لشعراء الشدئين بأبيه أبي الطيب لا سيما إذا طرق باب الحكمة وتكلم
في الأوابد

ويشر طاهر الطنحاني مقالة في مجلة أبولو^{١٧٣} عواها وشوقي
والمتن في ثوب . بذل فيها جهدا كبيرا في تتبع بعض أبيات شوقي
التي تظهر فيها مشابهة واضحة لأبيات المتن . ويضع البيت بعد البيت
ليكون في التماثل بوضوح للشابه . ويريد هذا التوضيح بوضوح
الشابه في كل بيت أو في كل شطر بين هذين ليه . ويؤثره
للتماثل . ومن نتج ما ورد في هذه المقالة سلم بالشابه القائم على

التأثر والاحتذاء وقد أرسى طاهر الطناحي أساس مقايته بقوله

« فشوق بدأ حياته بالنسج على منوال المتنى ، واستمر على هذا المنوال طول حياته ، وكأنه تشيع بروح المتنى من الصغر فلازمته هذه الروح ، وأخذ في كثير من الأحيان بقلد صياغة المتنى وتحاو حذوه ومعارضه . وله في هذا الاحتذاء وتلك المعارضة كثير من القصائد على أن احتذاء المتنى ومعارضته ليستا من السهولة بحيث يغفل الناقد عندها ما وجب شاعر كشوق من مقدرة على إحكام الاحتذاء والتقليد . وما منح من منكة خصبة تساعد على أن يعارض شاعرا من اكبر شعراء العربية ويجيد في تلك المعارضة إلى حد جدير بالتقدير . وإن كبا في بعض الأحيان أو غلبه ضعفه أمام قوة المتنى لقد تقرأ القصيدة من قصائد شوق التي يعارض أو يحاكي فيها قصائد المتنى فتجس فيها تلك القوة التي امتار بها المتنى ، وتشاهد من قبض المعاني والحكم ما يقتضك بأنه شاعر قياض . فإذا رجعت إلى قصيدة المتنى وجدتها بمثابة الدليل الذي يرشد شوق ، والقائد الذي يقوده . ولكنك تجد في بعض الأحيان يسبق الدليل أو القائد خطوات كثيرة ويريد عليه ، ولرى مظهر هذه الزيادة في عدد الأبيات ولأغراض المتعددة التي يفتصمها للموضوع »

وليس من شك في أن طاهرا الطناحي قد نقل موضوع تأثير شوق بالنسج إلى آفاق أرحب من تلك التي حصره فيها الأمير بشكيب أرسلان الذي رأى ذلك التشابه في مجال الحكمة والأمثال والفحوى . وحين لمح طاهر الطناحي حقيقة هذا التأثير حين ضرب عليه الأمثلة في محلات أخرى ثم حين رأى أن هذا التأثير ليس بالصورة تشابه لمسطر ومعان عديدة . وإنما قد يمتد ليشمل التأثير بروح القصيدة وسحبها وطريقها الفنية ، فتكون بذلك قصيدة المتنى بمثابة الدليل الذي يرشد شوق والقائد الذي يقوده »

ومن تمام هذا الحديث أن تشير إلى مسرحيتي شوق الشعرين اللتين أقام بناءهما حول موضوعات عربية ، وهما : « محزون ليل » و« عنترة » . وكانتا . مع مسرحياته الأخرى ، قمتا كبيرا في الأدب العربي . وقد أفاض الباحثون في الحديث عنها من حيث البناء المسرحي ، والحوار ، والتوافق مع أحداث التاريخ ، والأسلوب الفني . ونحن لا نحصى هنا حديث مستفل تناول فيه جوانبها المختلفة وبوقتها من بعض حقها . وإنما يستدرك ما لا يجوز أن يغفل حين نعرض لموضوع « العناصر التراثية في شعر شوق » . فنجترى من الحديث بقلبه الدال ، ونطل في نطاق العصور لا تتجاوز

وربما أعاننا ما أورده أستاذنا الدكتور شوق ضيف في هذا المصباح . ونقتبس من حملا مصرقة . نقترب متاعدها . ونجملها في قرن غير بقول من « محزون ليل »^(١١) .

« هي أولى هذه الماسي العربية تاليفا . والمأساة في جعلها وتفاصيلها ترجع إلى أساطير عربية عن محزون ليل . لها أصول تاريخية نجدها مبثوثة في كتاب الأغاني ... » ويظل يكرر هذا للمنى

ويؤكدده ويضيف إليه ، إلى أن يقول بعد عشر صفحات من القول السابق^(١٢) .

« ونما يلاحظ في وضوح نحن شوق أفاد في هذه المسرحية من الشعر العنبري الذي قرأه في الأغاني للقيس (بن الملقح) وآخره من العنبرين فوالد كثيرة ، فقد تأثر أساليبهم وأشعارهم ، وتأثر روحهم وعواطفهم ، وعرض علينا ذلك عرضا رائعا في مسرحيته . ومعنى ذلك أن شوق لم يلق في مسرحية محزون ليل من القصص العنبري فحسب ، بل أفاد أيضا من شعر العنبرين وتمثلهم ، وقد أكثر من الاقتباس من محزون ليل وعن غيره منهم : القيس بن مضى الأبيات ولم يكف بذلك بل عاش في نفس كل الأشعار العنبرية الماثرة في الأغاني . ثم طلع علينا بمسرحيته شاعرا عبقريا لعل اللغة العربية لم تظهر به في أي عصر من عصورها »

ثم يقول عن مسرحية « عنترة »^(١٣) . « ومن هذه القصص التي نجدها في الأغاني وفي كتب الأدب والتي تطورت في صورة شعبية معروفة ، أخذ شوق الإطار ووضع فيه أربعة فصول لمسرحيته »

ثم يضيف إلى ذلك قوله بعد صفحات^(١٤) . « وربما كان من أهم الأسباب في عودة التيار العنبري إلى التدفق في هذه المسرحية أن بطلها عنترة كان شاعرا ، وله ديوان شعر معروف بثب فيه حبه وشجاعته ، ولا ريب في أن شوق أطلع عليه ، وأفاد منه ، بل لاحظ أنه صكبه قلبه في روحه ... »

ثم يورد أبياتا من المسرحية ويعلق عليها بقوله^(١٥) . « وهذه نفس النسيج الذي يتألف منه شعر عنترة ... » ويعلق على أبيات أخرى بقوله^(١٦) . « والخرق الأول كأنه مقطوعة من شعر عنترة »

فقد كانت لسوق ، إدر ، محلات في تاريخ الأدب ، ترى . الفصل من خلالها ببعض الأسماء من المصادر والمراجع ، وخاصة كتاب « الأغاني » ذلك القيص الزاهر الذي أمد شاعرنا بمعركة واضحة عن معالم الحياة العربية ومبادئها . وأما طاهر . وعداها . وشعرائها . فهنا له الاتصال بمصادر التاريخ الأدبي وندواوين عديد من الشعراء أو محتارات من شعرهم . القدرة على أن يرسم هذا السور للتكامل من الحياة العربية الحاهلية والأموية ، بجوانبها . الأدبية والاجتماعية والدينية والسياسة والحرية . ونحن كثر ذلك في مسرحيته « محزون ليل » و« عنترة » اللتين مكنت فيها ليد الشعر العربي في أبهى صوره ، وأرقى أحلى حلقه . حتى إن القاريء ليشد ما فيها من شعر ويرتم به كما يشد أجمل ما قال عنترة وروع ما قصده به شاعرنا الشعراء العنبريين في العصر الأموي . لا يكاد ... »

ويزعم شوق . ولا نوقعه في ندفة عنترة . فإذا اشعر هو ... » والحق هو الحق . يؤلف بينها نسب واضح وقرى واضح » ما ألف شوق ذلك الشعر وشبهه . وعاش ذلك الشعر وأخيه

أما معارضات شوق قصرا . صرحت هربح . عند إنه عمدا ، فهو بطالئك بوجه مسر . يبرره اتفاق البحر والقافه واشتراك القرض واللفظ ، وصرحت حتى مختلف البحر والقافه

وختلف العرص أحيانا ، عمن به إحسنا عاما فيملا فكرك وصحت ، ولكنه لا يمكنك من الإمساك به والإحاطة بحوانه ، لأنه احتداء لنسج القصيدة ، وتشتع بروحها . وتأثر عوسماها تقرأ القصيدة اللاحقة فتدركك بالقصيدة السابعة ، وتستحضرها أمامك في جملتها ثم لا تستطيع أن تصعب يدك - على وجه اليمين - على جزء منه من القصيدة الثابتة يعارض به الشاعر جزءا آخر بعينه من القصيدة الأولى

وإذا كان الضرب الثاني أكثر من أن يتسع المجال هنا لتبينه ، فإن الضرب الأول هو الذي نقصده عادة حين نستعمل مصطلح « المعارضات » ، وهو الذي يريد أن نشير إليه هنا بإشارة سريعة ، فأمره أوضح من أن يحتاج إلى الإسهاب والتعصيل بسبب ظهور حاله ، فالشاعر ، بالتتابع البحر والقافية والموضوع العام ، إنما يعترف بأنه إنما يتابع من يعارض ويحتديه

وأوضح معارضات شوق

(أ) البردة ، وهي الميمية المشهورة في مدح رسول الله صلى الله عليه وسلم ، ومطلعها

وم على القاع بين المان والعلم نحل سفك دمي في الأنهر الحرم

يعارض بها بردة البوصيري التي مطلعها

أمن تذكر جيران يدي سلم مزجت دما جرى من مقله نهم

(ب) والقصيدة الدالية التي يقول شوق في مطلعها

مفسناك جلياء مسرفه وبككاه لاخزم عزده

وهي معارضة لقصيدة الحصري المشهورة التي أكثر الشعراء من

معارضتها ومطلعها

بالبل الضب . من هذه « أقسام السابعة موعده

(ج) والسبئية ، وهي من أندليات شوق المشهورة ، ومطلعها :

احملاني الليل والليل يني الاكرا لي الصبا وانهم انسى

وهي معارضة لسبئية البحتري في إيوان كسرى :

صنت نفسي عينا يدنس نفسي وولفت عن جدي كل جيس

(د) وقصيدة شوق التونية ، وهي من أشهر أندلياته .

يا نالغ الطلح أنباء عواذنا مشى لوديك لم نلنى لودينا

يعارض بها قصيدة أبي زيدون في ولادة :

أنسى التاني بدلا من فدانيا وناب عن طيب لقيتا بجاني

(هـ) وموشحة شوق

من لصور بننزي لا جرح الشوق به في العلى

التي يعارض بها موشحة لسان الدين بن الخطيب

حادثه الليث إذا الليث هي يارسان الوصل بالأندلس

(و) يائيه شوق ، صدى الحرب ، في وصف الوديع العتيابه وهو

ينطق بها إلى مدح السلطان عبد الحميد ، ومطلعها

بيفك بطر الحق والحق أنطب وينصر حين الله أياك تضرب

وهي التي يعارض بها قصيدة لحنى ومطلعها

اغالب ليك الشوق والشوق أنطب وأعجب من ذا الهجر والوصل أعجب

• • •

وبعض هذه المعارضات كالقصيدة التونية والموشحة ، ليس

يها من الاتفاق إلا الشكل في البحر والقافية . ثم يختلف موضوع

قصيدة شوق عن موضوع القصيدة التي يعارضها اختلافا كاملا . وفي

مثل هذه القصائد ينطلق شوق من قيود غيره . ويخلق مع قئه .

ويحاري الشاعر الذي عارضه بحارة الند للند . بل يسبقه ويتفوق عليه .

ولكن معارضات أخرى . كالبردة الميمية . والقصيدة لدية .

والسبئية . والبائية . فمعصها عارضها شوق في حمسها وتأثر بها تأثر

عاما كالبردة الميمية . وبعضها احتداء شوق وقنده . ونصب الأصل

المعارض أمامه وأخذ ينقل منه ويستعمله جزءا جزءا . كما يجلس المثلث

إلى صورة عهد إليه صنعها . كالدالية

وقد ذهب بعض النقاد . وهم على حق . إلى أن شوق - في

هذين النوعين معا - حين يقيد نفسه بالأصل . ويحتديه ويفنده .

يتخلف عن مثزلة صاحبه الذي عارضه ويسقط دونه . وحين يخلق

شوق في أجواء مشاعره . ويخرج عن موضوعات تفصيل بحبانه وحياة

نلده وأمه بما لم يتطرق إليه صاحبه . فإن شوق يسبق ويغنى .

ويتفوق على من عارضه .^(١٩)

• • •

وعن نرى من كل ما تقدم أن « شوق » عاش في هذا التراث

هل من عقل . ورشف من وجع . حتى ارتوى منه عوده .

واستقام عليه طبعه . تنقل بين المختارات التي أودعها الشيخ المرصفي

في كتابه « الوسيلة الأدبية » والتي انتقاها أبو تمام فألف بها كتابه

« ديوان الحماسة » . وعكف على الدواوين الكاملة لشعراء من مختلف

العصور . وهي دواوين بدأت تطبع وتظهر قبل شوق برمن مليا شت

كان بين يديه فخر صالح عاش في تلك المختارات مع شعراء

للمطربين من المقلين . وصاحب - من خلال هذه الدواوين -

عددا من الشعراء المعحول المكثرين . وأكسب عن تواريج الأدب

العربي ومصادر ميتر الشعراء . وخاصة كتاب « الأغانى » . فتمثل

مها الحاطية العربية والمصر الأموى في الوبر والمدر . وانتقل إلى

تاريخ الأندلس ومعالم حضارتهم وما تعاقب عليهم من عز وادخ

وعلم شامخ . ومن حلاقات بين حكامهم أصعب قواهم وذهب

ملكهم . فحال بين تأليفهم واستنى من مؤردهم

فكان أن تأثر بكل ذلك تأثرا وصحدا وظهر هذا التأثر في

منحني عدة في شعره . ومن أمثله هذا التأثير المعاصرات . الصادرة



واخفية ، التي تدل على سمة اطلاعه على شعر السابق والتي شبه
«المصارع» الذي يُعَدُّ فيه الشاعر للجري والسباق .

ومما كذلك هذه المعاني والصور والأحيلة الشعرية التي انسابت
في ذاكرته فاختزها إلى أن ظهرت في شعره ، فتجبع بعضها النقاد
ودهبوا في وصفها وتفسيرها مذاهب شتى ، فبهم من رآها من تمام
شعرية الشاعر وتمرسه بالثرات ، ومبهم من رآها لتعطل أسافرا وسطور
لا بليغان بشاعر أصيل ، ولم نشأ أن نحوض في هذا المظهر ، واكتفينا
بأن أشرنا إليه من قبل إشارات مقتضبة ، وذكرنا أن تتيج الأمثلة على
ما ذهب إليه بعض النقاد من مآخذ شوق من غيره في الألفاظ
والمعاني ، إنما هو جهد مضيق لا ينتهي إلى شيء ، وفي أغلبه الخيال
كثير ، لا يدل على قرب ولا من بعيد على أخذ ولا على تأخر ، وإنما
هي ألفاظ مفردة ومعاني جزئية مشتركة لم تنكس عند الشاعر التالي
مثلا اكتست عند الشاعر السابق من لؤدية للمعاني الكلية أو الصور
المكتملة أو الأنيبة ، التي يتميز بها شاعر من شاعر ، وتسبب إليه
دون غيره ، ليكون حيثل خبره آتخذا إياها ، سارقا لها ، ساطعا
عليها .

ومن أمثلة هذا التأثير أيضا أن شوق أكثر من ذكر بعض الشعراء
الذين قرأ لهم وأعجب بهم ، وقرن ذكره إياهم بالقباسات من
شعرهم أو إشارات إلى هذا الشعر ، أو إلى بعض خصائصهم

التي ، فكان ذلك كله من الأدلة على الصلة الداخلية بين شوق
وأولئك الشعراء .

ومن أمثلة هذا التأثير أيضا أن شوق أكثر من ذكر بعض الشعراء
الذين قرأ لهم وأعجب بهم ، وقرن ذكره إياهم بالقباسات من
شعرهم أو إشارات إلى هذا الشعر ، أو إلى بعض خصائصهم
التي ، فكان ذلك كله من الأدلة على الصلة الداخلية بين شوق
وأولئك الشعراء .

ثم كان في دياحة شوق ، ونسج قصائده وأسباب موسيقاه
تأثيرا كثرنا - في كثير من شعره - بقصائد لشعراء آخرين ، دون أن
يكون في ذلك معارضة صريحة أو خفية ، ودون أن يكون فيه أخذ
لألفاظ أو معاني بعينها ، وإنما هو مظهر من مظاهر النشأة في رحاب
هذا الشعر ، ومصاحبته في مراحل العمر المتعاقبة ، والمرس به
وأعيرا اندفق تنكله لما قرأه عن البادية العربية في أحاطة وانعصر
الأموى ، وصحبها وشعرها المألوف ، ودواوين شعرائها - في
مسرحيته الشعرية - بحون ليل ، وهنرة ، كما ظهر ما قرأه عن
الأندلس في مسرحيته النثرية «أميرة الأندلس»

فكان شوق بهذا كله خليقا بأن يكون شاعر التراث العربي وفارس
خليته .

هوامش

(١) انظر مثلا لذلك ما قيل عن أبي حواس به لم ير أحفظ منه مع ذلك كنية (وقيل
الأمهات ٢ ٩٦ - تحقيق الدكتور إحسان عباس ، نشر دار صادر - بيروت) وما
قيل كذلك من أن نكاح «وكان له من المهرقة ما لا يصفه فيه غيره» قيل إنه كان
يحفظ أربعة عشر ألف فرسولة لغز العرب غير القصائد والمقاطع ، (الرميات ٢
١٢)

(٢) فقد ذكر أبو سعيد علي بن محمد طلكاتب (الوفى سنة ٤١٤ هـ) أبيات ديوان الخليفة
لتسليم إلى نكاح ، في مجلدة ، وقدم كتابه إلى بهاء الدولة ابن بويه وسماه «النشور
الليالي» (ابن شاذكر الكشي ، قوات الخوفا ، تحقيق الدكتور إحسان عباس ٢
٧٤ - ٧٥ ، دار الثقافة - بيروت ١٩٧٤) ومن هذا الباب ما قيل من أن

«عبد طريح اليلالي المشهور بالقاصي اللاحل لما روى الدنيا بصره» (في من
الحلال ونيس الكتاب إذ ذلك .. ظمرو أن يتبعوا - التعلم على أبيات ديوان الخلفاء
وتسليمها من صورة النظم إلى صورة نثرية ...» (حسين الرضي ، الوسيلة الأدبية
٢ ٢٩٨ - ٢٩٩ ، طبع القاهرة سنة ١٢٩٢ هـ)

(٣) أصول ، أخبار أبي نكاح - ٤٣

(٤) المصدر السابق ١٠٠

(٥) أخبار أبي نكاح ٢٠

(٦) أخبار أبي نكاح ٧٨

(٧) شبيب أرسلان - شوق أبو صفات أربعين سنة ١١١ - ١١٢

(٨) شوق أبو صفات أربعين سنة ، وأخر مثلا ١١ ، ١٧٩ ، ٢٢٦ ، ٢٢٧

- (٢٦) الشوقيات ١ : ٦٧
(٢٧) الشوقيات ٢ : ٤٤ - ٤٥
(٢٨) اسم قصر بناء نوع المؤنثي قصر التوكل على الله قرب سامراء سنة ٢٢٥ هـ ، وق
علا القصر قتل للتوكل سنة ٢٢٧ هـ . وللشعراء في ذكرى المعمرى إشارات كثيرة
من قصيدتها قصيدة البحري التي منها
قد تمّ حسن المعمرى ، ولم يكن لسم إلا بالخطبة جعفر
(٢٩) حر : البلاد الأصمغاني الكاتب ، محمد بن محمد ، المشرق سنة ٥٩٧ هـ
(٣٠) الشوقيات ٢ : ٤٨
(٣١) شوق ضيف ، شوق شاعر العصر الحديث ، الطبعة الثالثة ، دار المطابع بمصر
١٩٦٢ م - ص : ٢٢ - ٢٤
(٣٢) الشوقيات ٢ : ١٠٤
(٣٣) شرحه وصيغه كامل الكيلاني وتعليقه ، مطبعة مصطفى البابي الحلبي ١٩٣٢ م
(٣٤) الشوقيات ١ : ٧٨ - ٧٩
(٣٥) الشوقيات ٢ : ٧٧
(٣٦) الشوقيات ٢ : ٧٩
(٣٧) الشوقيات ١ : ١٧٧
(٣٨) سوي ، له مدائح أربعين سنة ٥١ - ٥٢
(٣٩) شوق ، له مدائح أربعين سنة ١٠ - ١١
(٤٠) شوق ، له مدائح أربعين سنة ١٥٤
(٤١) المرجع السابق : ١٦٤
(٤٢) فراجع السابق : ٣٣٧
(٤٣) جلد ديسمبر ١٩٢٢ ، ص ١١٧ - ١٥٧
(٤٤) شوق شاعر العصر الحديث ٢٢٧
(٤٥) المرجع السابق : ٢٣٨
(٤٦) المرجع السابق : ٢٤٢
(٤٧) المرجع السابق : ٢٥٠
(٤٨) المرجع السابق : ٢٥١
(٤٩) انظر مقالات عن مطارحات شوق في مجلة أبولون ، جلد ديسمبر ١٩٢٢ ، ص ٠
٣٩٧ - ٤٠٨ و ٤٤٢ - ٤٤٧ و ٤٤٧ - ٤٥٧ و ٤٦٩

- (٩) ص ٢٥٦
(١٠) ١٤٢ - ١٤٤
(١١) أحمد عبيد ، ذكرى الشاعرين ١٩٧ - ١٧٩ ، المكتبة العربية يدمشق ١٣٥١ هـ
(١٢) شوق أو مدائح أربعين سنة : ٩٩ - ١٠٠ ، مطبعة عيسى البابي الحلبي بمصر سنة
١٣٥٥
(١٣) ذكرى الشاعرين ٣٩٣
(١٤) انظر مثلا : ذكرى الشاعرين ٣٩٤ - ٣٩٨ ، ٤٨٠ - ٤٨٥
(١٥) انظر مثلا : مجلة أبولون ، العدد الرابع من السنة الأولى - ديسمبر ١٩٢٢ ، ص
٤٤٧ - ٤٥٧
(١٦) الرسالة الأدبية ٢ : ٢٩٩
(١٧) الشوقيات (المكتبة التجارية الكبرى) ١ : ١٧٩
(١٨) ٢ : ٣٣١
(١٩) ديوان الفخمة (مكتبة ومطبعة محمد علي صبيح الكبي بمصر) ٢ : ٤٠ - ٤١ ، وشرح
المرزوق (مطبعة بلدة المؤلف والترجمة والنشر ١٩٥٣ م) ص ٤٤٥
(٢٠) مصطفى صادق الرافعي ، ذكرى الشاعرين : ٤٨٢ - ٤٨٣
(٢١) ٢ : ٣٣٥
(٢٢) ٢ : ٧٢ ، وشرح المرزوق ١٧٤
(٢٣) الشوقيات ٢ : ٧٧
(٢٤) ٢ : ٢٤٤
(٢٥) ٢ : ٦٤ ، والمرزوق ٤٦٣
(٢٦) ٢ : ١٣٧
(٢٧) ٢ : ١١٩ ، وشرح المرزوق - ٤٤١
(٢٨) الأمان (سابق) ١٤ و ٩١ و ٩٧
(٢٩) ديوانه (لبنان ١٨٩١) ٤٦ - ٤٧
(٣٠) مصطفى صادق الرافعي ، ذكرى الشاعرين : ٤٨٢ - ٤٨٣
(٣١) ديوانه (دار الكتب المصرية ١٩١٤) ٢٩
(٣٢) انظر لتفصيل قصة عاد ونمرود وآيات الأمل في المبدئي في شرح الأمل - تحقيق
محمد عيسى الدين عبد الحميد ، مطبعة السنة المحمدية ١٩٥٥ م) ٢ : ٤٦٩ - ٤٣٠
(٣٣) الشوقيات ٢ : ٣٠
(٣٤) الشوقيات ١ : ١٦٦ - ١٦٣
(٣٥) ديوانه (البرق ١٩٢٩ م)



أحمد شوقي

وأزمة القصيدة التقليدية

دراسة في ضوء

الواقع السياسي والاجتماعي

على البطل

من الظواهر التي لاحظناها عن موزع الشعر العربي في العصر الحديث . ظاهرة الأزمة التي انتهى إليها مسج التعبير التقليدي في القصيدة العربية . هذه الأزمة التي أبرزتها عبقرية أحمد شوقي وبلغه بالمسج التقليدي قمة ما يمكن أن يؤديه من عطاء في التعبير تحت ظل ظروف تاريخية نموذجية في تطور المجتمع وعمره . فكان بذلك عقبة أمام الشعراء الذين بطمحون إلى تجاوز ما وصل إليه أحمد شوقي من إنجاز في . والاستمرار صعوداً بالشعر في طريق النمو والتطور . إلا أن هذا التجاوز كان محالاً . ولم يكن أمام الشعر العربي بعد شوقي . إلا سبيل من التبن . فلما أن بدلف إلى حالة من التردى والانهيار كالتى تردى إليها بعد عبقرية نسيمة وقرينة أبي الطيب أحمد المتنبي . وإما أن يرتاد الشعراء طريقاً جديداً للتعبير الذى . يتجاوزون به المسج التقليدي نفسه . الذى أغلقه أمامهم التدار أحمد شوقي الكاسح

قصيدة «الوطنية» أى موقف شوقي في الحركة الوطنية المصرية التي عاش أجدادها . ومها قصيدة «التجديد» . وأيضاً قصيدة «الموازنة» بين وبين حافظ إبراهيم . سواء أكانت إمرارة في المستوى لمى لكليتها . أم كانت في موقف كل منها من القصيدة الوطنية . ومها كانت هذه القصايا متباعدة في ظاهر الأمر . فإنها تنبع - في أساسها - من هذه الأزمة التي حلها عبقرية أحمد شوقي في صياغة القصيدة التقليدية . أو بضمير آخر أزمة تجاوز هذه العبقرية ونحطها المستحيل أمام مسيرة الشعر العربي الحديث . بالتعبير الصبي للشعر التقليدي . وكانت تحدياً شاقاً لكل الشعراء الذين عاشوا هذه المرحلة من مراحل التاريخ المصرى . فأكدى بعضهم حين ظل محصوراً في إطار القصيدة التقليدية . وانتهى بعضهم الآخر إلى مصاد حديدية في عالم الخلق الذى

ومنذ أن آثار العقاد بعض هذه القصايا . وظاهره بها بعد طه

أما الفردى والاميار . فقد كانت مسيرة النهضة القومية والوطنية . حائلاً دونه . منذ أن ارتفع البارودى بالتعبير المعنى التقليدى - بعد تردى - إلى مستوى الفحول الأقدمى . في مطلع هذه النهضة القومية والوطنية . القريب آنذاك . وأما التجديد فى الطمى ألا تتكامل شروطه دفعة واحدة . وإن كانت بداياته تنوع طبعياً ببلوغ القديم قه مصحح - في الفن وفي المجتمع جميعاً - بل إن هذه البدايات نشأ من حلال القديم ذاته . وتتعلق في رحمته . وهذه هى سنة الحياة منذ كانت حياة

بعد ثارت قصايا صفة ومقدمة عديدة . منذ مطلع هذا القرن وحتى الآن . حول أحمد شوقي . منها قد - «الشخصية» . وقصدوا بها ظهور شخصية الشاعر مسيره من حلال عمله الذى ومها قصيدة «حرارة الألفاظ» يريدون بها إينار شوقي للمعردات السهلة السيرة . تلفازة بالفاظ معاصره الفاموسه القديمة . ومها

صحيحاً أحياناً ، وعلى كثرة ما كتب حول شوقي هجومياً ودفاعاً ، فما يزال أحمد شوقي ، وما آثاره عبقريته من قصايا ، عظم أنظار الباحثين والنقاد . وماتزال هذه القصايا موضع بحث لم تقل فيه الكلمة الأخيرة ، ولن يقال حتى نحصم - أولاً - المناقشة حول التيارات المتعددة التي استحدثت في عالم الإبداع الشعري ، وحتى تؤخذ هذه التيارات مأخذها الصحيح ، وتُدرس على وجهها ، باعتبار كل تيار منها تعبيراً عن مرحلة تاريخية من التطور الفني وانعكاساً لمرحلة تاريخية من التطور الاجتماعي والسياسي في العصر الحديث . حيث يمكن أن تهم القصايا المثارة حول شوقي فيها صحيحاً في إطار يكامل من الدرس الأدبي - نقدياً وتاريخياً - ينظر فيه إلى تطور مواقع الشاعر في مسيرة المجتمع في عصره من جوانب مختلفة . وكيف أدت مسيرته المجتمع هذه إلى مآثر شوق هذه التيارات تيار تيار يبارا في كل مرحلة من مراحل التاريخ الحديث . وحين تدرس هذه التطورات في ترابطها وتسللها . وإرباطها بحركة التاريخ والمجتمع . سيوضح شوقي موضعه الصحيح بها . وستحل معضلات هذه القصايا التي ثارت حوله حلاً صحيحاً . فلا تدرس قضية محمول من قضية أخرى . ولا بحمول عن تطورات الواقع تاريخياً وحياً . حيث لن تكون هيولاً . يتصل بها المدافعون عن شوقي . ويصيحهم فيها مهاجموه ، بل ستكون ظواهر فنية أمرتها التطورات الاجتماعية . وكان لابد من إقرارها . حتى لو تبادل شوقي ومهاجموه مواقفهم الاجتماعية والسياسية في حركة التطور هذه . ولعل دراستنا تكون خطوة على طريق الرؤية التكاملية المنشودة لدى دراسة شوقي وآثاره الفنية اللاحقة في بناء القصيدة التقليدية ، بل على طريق رؤية تكاملية للتيارات الحادثة من بعد أحمد شوقي في عالم شعرنا الحديث

■

إن حركة التطور والفن في البناء الاجتماعي المصري تختلف عن مثيلها في المجتمعات الأوروبية اختلافاً حاسماً . فلم تهم طبقة على أقباض أخرى - كما حدث في أوروبا - وتغلبها لدى انبثاقها في السيطرة على المجتمع . وإنما كان النمو منضبطاً بقوانين تصدرها السلطة المركزية الحاكمة أحياناً . كما حدث بالنسبة لملك الأراضي عبر قوانين متلاحقة^(١) ، أو تتحول شرائع من طبقة إلى أشكال معاكسة من الإنتاج أحياناً أخرى . كما حدث من تحول لبعض أموال الملاك الزراعيين إلى الإنتاج الصناعي^(٢) . وبخاصة في أثناء الحرب الأولى وما بعدها . وقد أدى هذا إلى تجاوز الطبقات تاريخياً . وتعاونها . واحتلالها السهات العامة لكل منها بسبب معاونة . وعدم نفاذ هذه السهات . على العكس من التطور الاجتماعي الأوروبي ، الذي تمايزت فيه الطبقات . بعضها عن بعض تمايزاً حاداً جعل التطور من مرحلة الإقطاع إلى الرأسمالية يشتم بالصدام الذي يحق عبر النظام القديم وبهار . ويقوم الجديد على أنماطه

ومع ذلك فقد حدثت مآثر في عهد إسماعيل بين جناحين من كبار الملاك الزراعيين . الأول تمثل في الأسرة المالكة شبه الإقطاعية وإلى جانبها بعض العناصر الفرعية والشركسية . التي تشارك تعاليداً في

الحكم موقوفين ، ثم وزراءها بعد ، والثاني ذلك الجناح الذي تكون من المستعبدين بأراضي «الإيعامات» ، والذي تكونت علاقته عبر قوانين الملك الآتية الذكر ، واستكمل وعيه عبر التجربة النيابية الأولى ، فأصبح يعتبر نفسه «صاحب المصالح الحقيقية في مصر» ، ولهذا تطلع إلى المشاركة في الحكم عن طريق حق مراقبة الحكومة ، وميزانة الدولة بشكل خاص ، ونادى بالدستور وشعار «مصر للمصريين» . وكان من نتيجة هذا التآمر أن شارك هذا الجناح في الأحداث الأولى للثورة العرابية تحت قيادة «سلطان باشا» رئيس المجلس النيابي الأول في عصر إسماعيل ، واستجد مطالبهم بالدستور ، وإعادة المجلس النيابي ضمن مطالب العرابيين ، إلى جانب مطالب العسكريين بزيادة الجيش ، وتحسين رواتبه ، وإلى جانب المطالب الشعبية بإلغاء السخرة والكرماج .

إن اشتراك هذا الجناح «الأحدث» من كبار الملاك في الأحداث الأولى للثورة ضد السلطة المطلقة «الاستبدادية» للخديوي ، يدل على إحساس الملاك الجديد أن الجناح القديم ، وعلى رأسه الخديوي ، قد وصل إلى درجة من التوسع جعلته ليس فقط عقبة في طريق عوهم وتوسعهم ، بل يصبح أحياناً خطراً على وجودهم ذاته ، وبخاصة لما يملك من سلطة الحكم وسيطرته المطلقة . لأسباب وقد رأوا شراة الخديوي . إسماعيل في شراء الأرض حتى قفزت أملاك الدائرة البنية من ٢٥ ألف فدان عندما تولى الحكم (١٨٦٣) ، إلى حوالي المليون فدان خلال فترة وجيزة^(٣) . وأصابهم الرعب حين اشيع أملاك الأميرين «فاصل باشا وحليم باشا» وهما من أسرته ذاتها صحيح أنه قد أخذ يرهق أراضيهم ولاء بعض الديون ، إلا أن سلاح الحكم المطلق بظل يحمل إمكان التوسع معه في كل آن ، لذلك تأخروا ضد سلطة إسماعيل «الاستبدادية» . ورفضوا الاعتراف بحل المجلس النيابي مطالبين - بإصرار - بالدستور ، وبمسئولية الوزراء أمام النواب لا أمام الخديوي . وحتى نظر الميرانية والموافقة عليها^(٤) ، أي بانتقال سلطة الخديوي إليهم .

وجاء حكم توفيق والمجلس معطل ، فكان هذا الجناح من كبار الملاك على رأس فريق المدنيين في الثورة العرابية . والذين شعار «مصر للمصريين» يهزمون به مصرية الأسرة الخديوية مشيرين إلى تركيبتهم . وفي ذلك الوقت كان السلطان يرسل عراي من الأسفانة يعرض عليه عرش مصر^(٥) . إلا أنهم عندما تحققت مطالبهم ورفض عراي تسريح الثورة ، حتى تتحقق مطالب الشعب ، سارعوا إلى الانضمام لحانب الخديوي ، وشاركوه الخيانة ، وأسهم «سلطان باشا» في ضرب الثورة وقاد رجاله طلائع جيش الاحتلال تحت جنح الليل حتى أدخلهم إلى قلب الجيش العراي في التل الكبير^(٦)

ومع هذه الخيانة ، فقد دفع التآمر بين مصباح هذا الجناح والمصالح الخديوية ، إلى نفاذ التوتر بينها ، لذلك سوف يكون ميلهم دائماً إلى جانب الاحتلال ، معادين للمحلي . حاس حسبي ، فكروا «حزب الأمة» الذي قال عنه «كرومر» . «إن رجاء القومية المصرية بمعناها الحقيقي» الذي يعول عليه ، معقود بهذا الحزب ، وكانت سياسة هذا الحزب المعتدلة ، هي «الحفاظ مركزاً ثابتاً بين السلطينتين اللتين تستدان بأمر هذا البلد»^(٧) . وإن كانت علاقته

بسطة الاحتلال غير مسكورة ، تعرف بأصنافا جديدة « الجريدة »
لتي كان يصدرها أحمد نعل السيد باشا^(١٥) . وهذا الحزب هو الذي
تألفت من أعضائه غالبية وفد سعد زغلول بعد الحرب ليطالب
بالحقوق المصرية

يقف قصر الخديو ورجال حكمه إذن منذ عهد إسماعيل ، فريقا
وحده ، يمثل رأس الأستراتيجية الزراعية ، الشبية بالإقطاع . مثلا
قوة التوسع التي تعوق - بل تعادي - حركة التقدم والإصلاح . أمام
كل القوى الاجتماعية المصرية ، حتى أقربها إليه من كبار الملاك .
لذلك لم يجد الخديو عباس حليما يرمى بمشاركته الصراع ضد
المحتل سوى بعض العناصر التركية والشركسية ، التي قامت في وجهها
الثورة العربية إلى جانب بعض الشبان المتمين إلى الطبقة الوسطى .
حتى إنه كان يحاول اجتذاب بعض العناصر الوطنية الأخرى إلى
صفه ، كما حدث مع سعد زغلول^(١٦) حين فرضه المعتد البريطاني
وزيرا ، وكان عادة مايشغل . وظل حلفاؤه عديمي التأثير تقريبا .
سواء أكانوا حلفاء دوليين مثل تركيا وفرنسا - أم داخليين كما
ذكرنا ، حتى انتهى الأمر بحلعه في بداية الحرب العالمية وتولية عمه
والسلطان حسين مكانه . واستتبع ذلك قطع روابط مصر بتركيا .
وإعلان الحماية البريطانية على مصر . وبدأت حلقة جديدة في التاريخ
المصري الحديث ، تقودها بقايا العربيين - ممن يحاولون الثبات في
السلطة - المتعبد للسلطان .

ثراء وسيطرة ، وفي قمة لرائتها وسيطرتها ، ثم ربطت الشاعر شخصيا
بجند من رموس هذه الأسرة في رابعة محدهم . ولو أن لرجل ، في
مثل موقع شوقي ، أن يصنع على عينه كل الظروف التي تحيط به ، لما
استطاع أن يصنع محيطا ، وأحداثا تفضل ما نيا لشوقي من ظروف ،
في هذا الموقع النموذجي الذي وقع . ودارت فيه دورات طفولته
وتعليمه وشبابه وعمله . فزادت الروابط وياضا شخصيا ولبقا ،
ورعاية لمصالح مستمرة ومتجددة ، وكان شوقي يمس كل ذلك أعمق
الوعي . يقول :

تقعون إسماعيل في أسائه ولقد وجدت بهاب إسماعيل
ولبت نعمته ، ونعمة بيته طبت جرلا وارتدبت جملا
ووجعت آبال على صدق الفرى وكل يلباه الرجال ذليلا

كان الخديو إسماعيل يعلم أن يعمل مصر قطعة من أوروبا .
ولقد صرح بذلك في مرسوم إنشاء مجلس الوزراء المصري^(١٧) .
للموجه إلى «نوبار باشا» قال : «إني أطلت الفكر . وأدعت النظر
في التغييرات التي حصلت في أحوالنا الداخلية . والخارجية . الناشئة
عن تقلبات الأحوال الأخيرة . وأردت في وقت مباشرتكم
«للمعوية» تشكيل هيئة النظارة الجديدة التي لوضت أحوالها إليكم .
أن أؤكد لكم ماتوجه قصدي إليه . وثبت عزمي عليه من إصلاح
الإدارة . وتنظيمها على قواعد مماثلة للقواعد المرعية في إدارات

ورعايتهم - وتقديم كل عون ممكن لهم ؛ لتطوير ملكاتهم وصقل مواهبهم . وتوفير الحياة الرحيمة لهم ، ليحرروا لإبداعاتهم الفنى - ويكونوا - بعد ذلك - ضمن وسائل المتعة والترفيه ، ومادة للدعاية عن منزلة هذا البلاط الإقطاعى أو ذلك ؛ استأثر بلاط الخديو توفيق بشاعره الشاب بعد تخرجه فى مدرسة الحقوق ، وكان الشاب يمدحه منذ كان طالباً فى المدرسة . فأنقذه الخديو موظفا بالمهنة^(١١) . وكان الخديو رأى أن ذلك لن يكتفى لصقل مواهب الشاب . فأوفده إلى باريس طالباً من جديد فى ظاهر الأمر . ولكنه فى الحقيقة سائح مرفه . كما يسعى لموهب الخديو . فقد استعمله فى مرسيليا مدير البعثة المصرية . وصحبه إلى مقر دراسته فى موبيليه^(١٢) . وبعد عامين . استنمعه إلى باريس حيث قضى رما آخر بها . ولم يكن الهدف الحقيقى هو استكمال الشاعر تعليمه الجامعى . بقدر ما كان اطلاعه واندماجه فى الحياة الأوروبية . وصقل مواهبه وتنمية ملكاته من خلال ذلك . فقد أراد له الخديو أن يعض أرباع سوانت فى فرنسا . واهتم بأن يكون مصحفاً فى موبيليه ومصعفاً الآخر فى باريس . وعندما استأنده الشاب فى قضاء عطلة العام الأول فى مصر . كان الرد البالغ الدلالة على هدف الخديو

من مصحفاً وسيطرتها ، بمصلحة الشاعر الشاب الذى يحمل إمكانيات ومواهب هبة نموذجية ، تم صقلها وإعدادها . فارتبط الشاعر بالطبقة . وعاش حياته داعية لها . فاطقاً باسمها . معبراً عن خطها السياسى ونوعياتها ، حتى بعد خروجه رسمياً من بلاطها

على هامش هذه الطبقة ذات المصالح الإقطاعية ، والإحساس الإقطاعى تكونت وازدهرت عبقرية أحمد شوقى . وهذا ما سوف يفسر بوضوح لماذا انجذب نحو القيم الكلاسيكية فى الأدب الأوروبى . على الرغم من وجوده فى أوروبا فى بقية من سيادة الرومانسية . بل على الرغم من معاصرته لبول فارلى . أحد أوائل الرمزيين الفرنسيين . ولا يستطيع أن نرى ذلك على الشاعر . كما يعمل شوقى ضيف^(١٣) . فلم يكن الأمر انجذاباً مراحياً ولا اختياراً حراً . وإنما كان هذا الانجذاب استجابة طبيعية للانتماء الاجتماعى . وتعبير مطلب عن هذا الانتماء . يستغرب غيره من أحمد شوقى . بل يستغرب غيره من الذين هاجموا أحمد شوقى أنفسهم لو تبادلوا معه مواقفهم الاجتماعية كما نسلنا

لقد كان أحمد شوقى شاعر الطبقة الإقطاعية المصرية فى فترة نموذجية من نموها . لذلك كان على الشاعر أن ينتج نحو القيم

بالمعجزة إلى الطريق الآخر من بقايا العراقيين . عراقى فى حياته وموته ، ورشيد رعايا - تلميذ الامام محمد عبده - بعد وفاة شيعته ، وسعد زغلول وأخيه ، وعبد الكريم سليمان أستاذه السابق ، وعندما انخرط الخديو - عن خلفاء مصطفى كامل وخضع للنفوذ الإنجليزي حول شوق إلى المعجزة على زعامة الحزب الوطنى الجديد - الشيخ عبد العزيز جادوى ، ومحمد فريد نفسه - معها إيمانها بالطمش والإرهاب ، هكذا كان شوق مثل دولة الريح كما يقول شوق ضيف بدور مع القصر حيث دار القصر وصاحبه^(١١) .

عاد عراقى من معناه رغم أنه الخديو ، فاطلق شوق بلسان القصر يستقبله ثلاث قصائد متتالية ، تحمل وجهة نظر الخديو عباس حلمى ودعوى الإقطاع فى خيانة عراقى وجهه وجه

حاجت الأولى «عراقى وما جرى» ، وشك وصول عراقى إلى السويس لتقول إنه سب غراب مصر واحتلال الإنجليز لها

أهلا وسهلا بحاميا وفاديا وصوحيا وسلاما يا عراقيا وبالكوفة باسم راج بنفسها ومقدم الخير باسم جاء بخبرها واتزل على الطائر الميمون صاحبها واجلس على ثلها واتنق جوارها وضع جما منك الخضراء بن شرف بفرقت كل جفول من أقالها وفمن زللك مكذوبا بمحكها على القبين - مكذوبا بمحكها واظلم صحيح البخارى كل آونة ومن من الحرب والرا فى لبالها رعت أنك أول من أنجزها بها - وأخى عليها بن موالها وكنت تطرب إذ تلى مدائحها فليز فتلك إذ تلى مرثيا^(١٢)

وبعد ثلاثة أيام نشرت اللواء قصيدته الثانية «عاد لها عراقى» بمقدمة تقول : «قام عراقى على الطائر الأسود فى السورى صباح المثل» ووصل إلى القاهرة فى مساءه . بحقه الصغار ويلازمه الاحتظار الخ . وفى القصيدة لا يكتفى شوق بهجاء عراقى - وإنما يلم ببقايا العراقيين من مثل الإمام محمد عبده وتلاميذه . يذكر ليادهم «الإنجليز ويشير بوصوح إلى قاسم أمين ودعوته إلى تحرير المرأة» يقول

صغار فى الذهاب وفى الإياب أهذا كل شأنك يا عراقى عفا عنك الأمانه والأمانى فمن ينفر عن طوطى المنصب أفرق بين ميلاد ومضرب وفى كلتيهما خسر الثياب؟ يترى عليك من مفاكك فيها رجال - منك أولى بالكتاب ولا والله ساملكوا مناجيا ولاملكوا القديم من العتاب ستظر إن رفعت بعصر طرنا وحال الوقت من تلك الصحاب وقد نذروا جنانك حين نفوى وقد لاذوا إلى نفوى جناب وبلاجل قد حلفوا بلعوم كما حلفوا فملك بالكعب برمدى النساء بلا حجاب ونفرت اليوم أولى بالجباب فدا بمعلم الأخية هنا إذا ما قيل عافا عراقى^(١٣) وكانت قصيدته الثالثة - ونشرت فى اللواء أيضا فى ١٣ / ١ / ١٩٠٢ - مطولة حاكمة بالدعوى نفسها .

عراقى كيف أوفيك الملاما جمعت على ملايتك الاناما فعد بالنل واستمع البطايا فإن لها - كما نفنو - كلاما رويدا يا شغوب الأرض مهلا فما كنا لهذا اليوم أهلا

أزاحم وأجدا خيما وحفلا فأتناكم مؤلفا البعثا سلوا لربنا وسلوا غيا ألم بلباسا السديسادويا لقد عاش الأمير بنا قويا وحشا تحت ربيبه كراما رفعت الملك بالنهج القوال نيل عن القواهير والقوال وبالذكر لم نغنى ثبال ولاشسا على عليم يينا قد ضاع المظفر على الخفير وضاعت عنده نعم الأمير فمن تحت السلاح إلى وزير يسنى السيد الظل الهما^(١٤) ثم ينسقط للناسات طجاء أحمد عراقى ، فبشرى «الحلة المصرية» بتاريخ ٢٥ / ٢ / ١٩٠٢ تحت عنوان «الشيء بالشيء يذكر» أداب بفضل فيها ثيران «هى وبته» على عراقى وزميلة على فهمى يقول

عاش جى وبته هانما نالما من محاربة إنسانة التى من إحدى عجاليه بشتري الثنا منهنما بفسرابى وصاحبه^(١٥)

وهجاء شوق لعراقى لم يبدأ فى زمن عباس - ولم يثنه بهيته - فقد بدأ منذ بدأ شوق بمدح الخديو توفيق - بدأ تلميحيا فى قصيدة نشرت بالوقائع المصرية فى ٢٨ / ٢ / ١٨٩١ يقول فيها :

فنت بالأمر والعتاوت شتى ولستبالا بالفتاب أذهاء طلى من البلاد قوم لربنا فأربعت من جفها الألفاء^(١٦)

ثم تقدم خطوة أخرى بقصيدة نشرت فى ٢٠ / ٧ / ١٨٩١ يقول فيها

دعى من يؤمأ أشرقت فيه بضر من سنا وجو لوفيلو بالهم غرة وبؤمأ أمه من فيه محمدا بأشرفو نظير جبا أشرافو جترو على غصية غنى القلوب لفرصوا عن المالك ابر المالكين بنوة كشيخ موسى غاب عنها ثاليا فلما تولى رعيها العجل - فلت^(١٧)

وهو فى أثناء ذلك يضرب المثل بعراقى على الحطة . فى قصيدته التى بهجوتها رباها بلشا عندما مدح كرومر - لا يجد أقدح من تشبيه بعراقى -

أبلى النجيب والعتيا لولت ولا يؤسى سوى خسر الختام تكون وأنت أنت وبامن بضر عراقى اليوم فى نظير الأنام؟ إذا الأخلام فى قوم لولت أبلى الكراء أعتال الطلام^(١٨)

ويستمرى ذكر عراقى بالسوء وإدانة الثورة العراقية ، فى خطاب إلى الدكتور محمد صبرى السروى فى ٢ / ٧ / ١٩٢٣ . يأخذ عليه أن ذكر دور فليارودى فى الثورة العراقية - إذ إن البرودى نفسه كان «يتوارى بالإطراق حتى يمسك المتكلم» إذا ذكرت الحوادث العراقية^(١٩) . وفى قصيدته من «الأرهرة» وقد نشرت فى ٦ / ١ / ١٩٢٥ . يتميز شيوخ الأزهر الذين شاركوا فى «الحوادث العراقية» وفى تمجيد عراقى

هناجل الأبن يطق عتكم كالسيفاء سرودا ومكروا تباؤكم قرووا على وولوا بالأضو تاريخ الرجال مؤورا حتى ظفت عن محتاج زومى قرأى غرأى فى التواكب لقصرا

لجئى على عرشه البلاد وما لوى وجئى على الوطن البلاد وما لوى
كروا سياج العرش والتجسوا قد نصرأ من الملك العزيز عوداً^{١٢}

هكذا ظلت عقيدته في العراقيين ، حتى أواخر حياته ، فبعد قصيدته
هذه في الأهر ، عده بعيد ذكرى هزيمة العراقيين في قصيدة أخرى
عن الخلافة ، فيعتبر عن ذكره لأعداء الترك وإشادته بهم ، لأنه لم
يعد في التاريخ العربي سوى المراثم

إن هفت بكز يوم بتلك المشرق لم يزل عو الأساو
فهرت نفاً لا يحرز بقلا إلا بذكر ولعج الأنجاد
ولو أن يوم (القل) يوم صالح ليمسك ليعتقه الجاوى
في يوم «قلنا» يوم «سكاري» ما ليس لي الأذكار والأردو^{١٣}

•

حدثت حادثة ديشواي ، وشارك المختل في تبعاتها عدد من تلاميذ
محمد عبده ، نية العراقيين ، من مثل الملباوي ، وقصبي زغلول ،
وقد كوفي ، - الملباوي بتعيينه مدعياً عاماً ، كما عين قصبي زغلول
وكبلاً لوزارة الخفائية ، ودخل سعد زغلول الوزارة وزيراً للمعارف
في وزارة صبره مصطفى باشا فهمي الذي كان مفروصاً على رأس
وزارة الخديوي عباس ، وهنا يبدأ شوق هجاء سعد وقصبي
زغلول^{١٤} ، لج في زمن طويل ، يقول موجهها الخديوي للمعتد
البريطاني

بالورد كم بين مفاول في سياتكم جرت إلى القلا بين القلا وهيل
كذلكم قواي وقصبي لركت به ليل الحرام وأجسوا الزغاليل^{١٥}

وبعد ما بأيام يقول موجهها الخديوي للأوهر
يا كبة العلم في الإسلام من قديم لا يبرع بك أعصا الأبطال
إن كان قومك قد جازوا عليك وقد جاءوا فملك في جيش الزغاليل
فقد مضت سنة العادي بلحسروا إلى بيت الحرام - فردوا كالأبطال
مشيرا إلى سياسة الإصلاح التي مات الإمام محمد عبده دون
إنجازها ، ويدد بتمسك سعد زغلول بتعليم اللغة الإنجليزية ثم
تتوالى قصائده في هجاء آل زغلول ، منها على سبيل المثال :
بالورد ما في الناس فملك من باع الشجوة واشترى زغولا
لايت شيرى والألهاهم حايمة ما غنة الطرد في تلك الزغاليل
سألوا السرايل ماذا فسفت لا عن زوينة
السلوود فسال ضراحة زغلولنا منجزه
إن الزغاليل الكرام يهضروا كليله مكة ضيضر حرام

وهو لا يجرهم بما علوا في ديشواي فحسب ، ولكنه يهجوهم
لأهم نية العراقيين

فعل الغرابيس لرقى نيتا يش الهمان وقبح الزعامة
من كل مفرد الشعر مذنب في يرقنيه نيممة ودية
إن كان يهزم في البلاد بكة فسلني البيضة كعنة وبلاء
ويلم بالإمام - وكان قد مات - بعض الإمام ، يقول في هجاء
سعد

ينفذ إن أنت دخلت لنرة منصرفاً مظهر كمشرة

وسرت منغولاً حل الأكافو نين قيام الناس والتهكاف
وليل : يلمو (الإمام) مرا بامر حياً به وألف هوزا

ويقول عن رشيد رضا تلميذ الإمام أيضاً
نفي «الفتى» فصيحاً قفا يساغف إمامه صفها
إمام دمايا نفا حليم إذا رجع العفيرة قال هاما
وبدكره أيضاً في قوله :

هلبنا وكان الله أنكرم منكر بكل ضليح في البلاد جليل
لي ملكاً عقوا فمن ذابغنا طويح جسي كلها يرشيد
وإن كان الفريق الآخر - للمادي للقصر - في حامي دار المعتد
البريطاني - لا يعتا يهاجم الخديوي معه بما لا يقل عن مناصحة
شاعره ، فهذا حافظ إبراهيم يقول :

فصر البتة لنا ليلتك زاهر
هالكت في قصر الإمارة بمخجل
ولقد نيفت بمبادئ غواة
فصحت كيف يرد من لا يخلل^{١٦}

ويقول للشاعري مستقبلاً الخديوي وعرضا عليه المعتد البريطاني
فدوم ولكن لا أقول سعد وملك وإن طال المدى سبيد
أفمن تزجر أن تكون خليفة كسا وأم آباء ورام جنود
هبالت فلبنا لروا ولينا تكون بطر الأرض حين لود
ومنا بكم مقنونا فاضنا مقنوب سهم ليلنا سبيد
فلما لولنتم طينتم وهكذا إذا أصبح «الفتى» وهو عبيد
بريطانيا لارال أنزل ما لدا وللك في لزجاء مصر مديد
فانز احتلنا القطر والقطر دارس لأصفي بفضل العدل وهو جديد
أبجرو لب أن نفوس برجله غرباً في ذلة الغرب أسود^{١٧}

وانقلب الخديوي عباس على زعامة الحزب الوطني الثانية ، لأنه أراد
أن يضع في سدنها أحد رجلى : إما على فهمي شقيق مصطفى أو
الشيخ علي يوسف صاحب «المزبد» فأى الحزب إلا محمد
فريد^{١٨} - فتأصبه العداء ومن وراله شاعره شوق وبعض رجال
معيه من مثل أحمد زكي باشا - شيخ العروبة فيما بعد - وحافظ
عوض - ومضى هؤلاء ينددون بمحمد فريد وحزبه ، ويسمونهم ،
«دعاة الخرس والجهل» ، يقول شوق في محمد فريد

شر البلية أن يكون دما من لا يسلم في الرجال كبريا
هابوش إذ وجنوا صيحه بلوغاً ورازا سبلد في الحياك لوب
أين الخلو ولا خلوم لمخبر رافوا المحال وصنكوا الموهوما
بن يهتروا فقد تركت قلوبهم تشكو صوايح جنة وكفوما
كثرت مهادم الزاليل وإنما أرسلت مهنك نالدا مشوما
خوما خلعت فلا لقيم «لوالهم» ورا ولو ملازا البلاد هريما^{١٩}

ويقول في الشيخ عبد العزيز جاديش محمد «اللواء» آنذاك
فسلت أبنه البلاد بانظر ملأت قلوب الغاليل ضللا
فاضل غو الجهل العميق فلما يحيى الخهول من الجهالة مالا
إنا برقا من جمالك إلى الذي يحيى الأسود ويحفظ الأشبالا
سأوت أن قدكي القلى بقربنا ليميدو مصر ، وكان ذلك فعلا

لَمْ أَفْرَغْتَ النَّاشِئِينَ لِحَرْبِهِمْ فَرَأَوْا بِسْرَفِيكَ امْرَأَةً غَشَّالًا
عَلَفَرَكْ وَأَسْتَلُّوا إِلَيْكَ بِرَأْسِهِمْ حَتَّى نَبَا نَسْتَلُّوا إِلَيْكَ بِعَالَا^{١٠٠}
وهو في دوراته مع اتحاد الخديو يهاجم الإنجليز - أو يتودد إليهم
بحسب ما يرى الخديو يعمل

مدح محمد عبده في ٢ / ٥ / ١٩٠٠ حين تصدى للمستشرق
هانوتو، لاحقا في محمد عبده، ولكن لأن الخديو كان سيزور إنجلترا
في نهاية ذلك الشهر، فهو يرفع الأستاذ الإمام ماشاء أن يرضه، لأنه
كان حبيبا للمعتد فيقول عنه حينئذ

محمد ما أخلفتنا ما وعدنا ضللت وقال الحق بك هوى
فأب أمير الخطب والقول والنهي إذا لم يقل بك ثلاث لمير
هوى علم القوم بك نظم وفوق وير القوم منك وير
ويغنى منك التي من لا هي وجلت حين المازون كثير^{١٠١}

يقول للخديو عند سفره

إذا جئت فلكم لملك البر وينفى، وبالسار البخر
صالح الهم والشهادة والحق في وقبض والخطوط البكر
والن ما جئت من خارجه هوى فكبر الشمس فلكها إكثار
كلما ألف الشخاف يفرح فاعطرها الجهاد والأفصار
ورجالو إذا منحوا للمعالي وكبوا في سبيلها الأخطار
حمفوا المجد والمفاخر طرا وجعلنا صديرا^{١٠٢} ومثلوا

ثم حين يجاهر الخديو بصدائه للإنجليز بتولي شوقا المهجوم على
حلفائهم في مصر، ثم يهاجمهم ما استطاع ويموت الحق فلا يرثيه،
أويكاد لا يرثيه، ويعلى الحرب على «الزغابيل» وعلى تلاميذ الحق
بعمامة، ولا يمتأ بلمح إليه هو نفسه كما رأينا فيما مضى، ثم يقول

قصيدته المشهورة مهاجما كرومر معه

أبستكم أم عهد إسماعيل أم أنت يزعمون بنوس النيل
لما رحلت عن البلاد تفهنت فكذلك القاد القاد رجلا^{١٠٣}

وينمى على الحكومة الإنجليزية إحلالها الوعود الكثيرة التي أخذتها
على نفسها بإخلاء عن مصر، ونحوها عن «الوداد» الذي دخلت به
في عهد توفيق.

اليوم أضلعت الوعود حكومة كذا نظرت وفردما الإنجليا
دعنت على حكم الوداد وشريعته بضرا فكانت كالكلال ففولا
وهو لا يكتفى بذلك بل يهاجم كل من حصر حمل وداغ اللورد.

مشير في سحرية مرة إلى ضعف رئيس الحكومة مصطفى فهمي،
المسلم، وصهر سعد زغلول

هلا بدا لك أن نجامل بقدر ما صاغ الرئيس لك القاد إنجيلا
انظر إلى أدب الرئيس وألفه تجو الرئيس فهنيئا وسيلا

ثم يسب الأمير حمدي كامل - السلطان بها بعد - سيا صراحا،
وكذلك أستاذة السابق الشيخ عبد الكريم سلطان، وكان بصره قد
كف - أركاد

في معبر لمصحكاب شديد مثلت فيه السيئات ففولا
شهد الحسين عليه لمن أضله وتصغر الأحمى به لطفلا
خير أقل وحط من قدرهما والمر إن يجين يعين مرذولا

لا يلبث الخديو أن يحرف عن الحركة الوطنية الجديدة
وتحرف عنه^{١٠٤} ويهادن الإنجليز على كره منه لهم وخلفائهم من
الفريق للتناوى، للأسرة الحاكمة، ويموت مصطفى كامل صديق
الشاعر، محجما عن رثائه علما، ثم يرثيه فلا يكون في هذه الرثية
لحرارة ما، بل لا يذكر مآثره الوطنية وجهاده، وإنما هو الحديث
لعام عن الموت وفلسفته، وبناء الأخلاق وإنشاء المدارس، إلى غير
ذلك للمعاني التي دأب على تكرارها دون ملل، ودون كبير جدوى
بل إنه ليسقط في تبصره درحات تتلنى إلى حد الإفلاس، من
ذلك.

هوى في علم البلاد مكمسا جرع الهلال على لحي البشار
ما اختر من صملا ولا من رية لكسما ينكى سدفع قات
لو أن أوطانا تصور هيكله ففسدك بين جوانح الأوطان
أزيع من حر الفضائل والأفلا كفا ليست أحاسيس الأقطان^{١٠٥}

فالعالم الذي يعطى الشمس لا يحكم عليه بأنه مكس أو مرفوع، بل
يكون ذلك وهو على ساربه، وأي رية أو صملا يشمط منها
الشاعر في احمرار لون العلم؟ ثم لماذا لم يكن مصطفى قد دفن في تواد
وطنه فعلا لينتخلص الشاعر من إحالاته المعقبة تلك؟ وما
«أحاسيس الأقطان» هذه التي لم يكن فيها الصقيد؟

لهم أن موت مصطفى كامل قد أوقع الشاعر في مأزق أخلاق،
وأغفاه من مأزق أخلاقي آخر: أما الأول فهو رثاؤه الذي يجدر به أن
يقوله في زعيم الوطنية الكبير، الذي احرف عن الخديو، واحرف
الخديو عنه، أما الثاني فقد فتح أمامه مغالبي القول في مهاجمة
خليفة مصطفى وحزبه، كما رأينا أحيانا بدلا من أن يضطر إلى الهجوم
على مصطفى نفسه.

ثم قامت الحرب العالمية الأولى، فحل عباس وأعلنت الحماية،
وحجى بحسين كامل - الذي كان شوق قد هجاء - سلطانا على
مصر، فلم يجد الشاعر خصاصة في مدح صاحب القصر الجديد كما
مدح أصحاب القصر القدماء: إسماعيل - فتويق - عباس، وما
الذي يمنه من ذلك وهو شاعر القصر في المقام الأول - أيما كان
الخديو في هذا القصر؟ فإنا بالنا وفي القصر أحد أبناء إسماعيل؟ ثم
لم يجد الشاعر خصاصة في أن تكون مدحته في السطاس حين كامل
على الورن والروى معه الذي هجاء به أمير

الملك ليكم أن إسماعيل لأراي تبشكم يظلل الشيل
عائين شرف بانو ربيع زككو عزما على النجم الزهيج وطولا
حفظ الإله على ملكنة عرشها وأقام بينكم إلهلالا كهيلا
وقد لرتك الباري قواء محمدا قرعى فة فرأى وصان خفولا^{١٠٦}

وفي هذه القصيدة يشيد بالإنعبر الدين «فتحو» مصر ودست لهم،
صاروا فيها على من العدل وجاموا «س إسماعيل مكا عليا

في يزهة يدر الأسرة معها مثل النجوم طوالها وأقولا
نح أفركة بكم وبأفك كالمسلمين الأويس عفولا
خلناؤنا الأخرن إلى أنهم أركى الشعوب عرافلا وقبولا

لنا غلا وجة البلاد لستهم مازوا مباحا في البلاد غنولا
 وألوا بكابرها وشيخ ملوكها ملكا عليها خالعا... ماقلوا
 إلا أن معتبرات السياسة تقضى أن ينق من ارتباط اسمه بعباس ،
 من الداخل كان الحرب الوطني المرتبط بعباس مازال مخوف
 الجانب ، وبخاصة أن قيادة الحرب الشرعية قد أعادت تحالفها مع
 عباس حارح الوطن ، وبدأ إعداد الحشوش التركية ليقودها الخديو
 المعروف ليستعيد عرشه المفقود^(١٧) ، وليعيد مصر إلى حظيرة
 الخلافة العثمانية وأعدت بالفعل المنشورات التي يطعن بها الخديو
 شعبه في مصر والسودان ، ويشرهم بالاستقلال عن بريطانيا وعودة
 السيادة التركية . وكان وجود شوقي في هذه الظروف مثيرا للرأي العام
 ومذكرا دائما بعهد الخديو وآمال العودة إلى حجر الخلافة
 الإسلامية ، التي يرونها أقرب إلى قلوبهم - على أي حال - من
 الاحتلال الإنجليزي .

نق شوقي إلى إسبانيا عيلة الحرب ، وعاد بعدها فوجد أمعا حسا
 كامل قد ارتق عرش السلطة تحت حاية الإنجليز . وهو أصغر أبناء
 إسماعيل ، وسيد القصر الجديد ، فلم يستكف الشاعر عن مديحه ،
 والحديث باسمه على الرغم من أنه لم يعد له وظيفة في القصر تتيح له
 ذلك

لقد شاع رأى الدكتور طه حسين في أن شوقيا بعد منقاد حبر
 شاعر الشعب المصري ، بل شاعر الشعوب العربية^(١٨) وذلك لأنه
 صار يظلم في الأهرام العامة التي ترعى الرأي العام ولكن هل
 هذا صحيح ؟ إن البحث عن موقف عباس وفؤاد من فكرة
 العروبة ، وحركة السياسة الداخلية في مصر ، يوضح أن شاعر القصر
 لم يطق عن هوى نفسه ، بل كان يعبر عن القصر دائما .

لقد كان شوقي يعادى فكرة العروبة والاستقلال عن الترك
 والخلافة العثمانية مادام العباس راكنا إلى الترك . في الأطوار الأولى
 من الحركة الوطنية الحديثة ، وكذلك في الأطوار الأولى من منقاد ،
 ولكن حين أعلنت ثورة الشريف حسين عن انتصاراتها الأولى ،
 وبدأ أنها ستحتاج الاحتلال التركي ، بدأ عباس يرسل الحسين
 ويحاول التنسيق معه ، ومن هنا بدأ شوقي يهتم بقضية العروبة بدلا من
 هجاء الشريف حسين^(١٩) . فتعاطف مع أحداث دمشق وتحدث
 عن بيروت ، وأسألتها مع الاحتلال الفرنسي ، واستمر هذا التيار في
 شعر شوقي أيام فؤاد الذي ورث العباس في أحلام الخلافة العربية .
 وكان فؤاد بعد أن حرص عليه دستور ١٩٢٣ المشهور لا يستطيع أن
 يجاهر الزعامة الشعبية المصرية بالعداء ، فأخذ أحمد شوقي يكتب
 قصائده المشهورة في تمجيد سعد زعزل الذي طالما هجاء من قبل ،
 وكان يصبر له كراهية عميقة لا يفسح عنها إلا بين أصدقائه
 الخالصين ، في محالته الشديدة الخصوصية^(٢٠) . ولم يكن هذا المدح
 نملقا للشعب في حقيقة أمره - على الرغم من المسحة الظاهرية
 فيه - ولكنه كان إرضاء لموقف السلطان - الملك فؤاد - الذي كان
 عليه أن يناور القوى السياسية والاجتماعية التي تتنامى قواها في الميدان
 الداخلي ممبرة من مصالح تتعارض وروح الإقطاع القديم الذي
 بدأ يفقد قدرا منها من سيطرته الداخلية وسلطانه المطلقة ، مما عبر عنه

في لحظة وصح القواعد الانتحائية ، ثم في مبادئ الدستور المذكور
 الذي قلص سلطة العرش لصالح القوى الاجتماعية الأخرى - من
 ارسطراطية على رأسها عدلي باشا يكن - وشعبية على رأسها سعد
 زعلول

أما عواطفه الحقيقية فقد كانت دائما مع القصر الذي ولد به
 ويمثله الآن الملك فؤاد بن إسماعيل . لذلك كان يجري مدح فؤاد
 وذكر أبيه في شعره . ثم يجتد التاريخ عيد ذكر ولي العهد فاروق
 باعتباره الامتداد الطبيعي لسلطة المالكيين من أبناء محمد علي الكبير
 بشر الشاعر مقالة في مجلة الكشكول بتاريخ ٥ / ٦ / ١٩٢٥
 عناسة رفاق عمله على ، فيها يمدح المطرب محمد عبد الوهاب لدى
 أحبا الحفل ، ويرج على مدح الملك فؤاد الذي يرى الص
 والماتين^(٢١) .

وفي حفل بقيمة الشبان المسلمون في دار الأوبرا تأل قصيدة
 شوق تعيد عهد إسماعيل ، فالدار من بناته
 لم قرن لغيري بو تحت القري فجأة المعروف والليل الجليل
 ضئيع إسماعيل جلتا منه كل ينالو حل البهي دليل
 كترها سنة من بهبه فبعت لغيري جلا بعد جيل^(٢٢)
 ويحي مؤتمر الموسيقين الذي أقيم قبل موته في ٤ ، ٤ ، ١٩٣٢
 يقول

فولاء مصر بولتم بفرادها ، وحنكم الأنماخ والأهواز
 عبقا على قلب الكرم وطالما حين الليل به وعلى الدجار
 لاج كثرصر الشمر ولإ بطارو عفتي ومجدد لاليد وفطار
 . . .

هاتين زحكك مزول وظلانة لأردك يستلزي هو وهزار
 كبت رؤسى العرش في بحرأبو وأوت السيم أنه زوبار
 أزلت في ساحبه لغيري كما برئت ذكاج الكفية الأشعار^(٢٣)

ولم لا ، وفؤاد من إسماعيل . فالشاعر يرتبط به على هذا الأساس
 بأدعوه الجيزا احتاز الغمام وخل سماها البدر الضام
 فزار ربه من إسماعيل حيث كواليدو له الجسر الجسام
 ظنى مكن هذا لاج ، وفوق ، كثرصر الشمر بفرفة الأمام
 نمنة من يسي لزقون فام ومن خلفاء إسماعيل فام^(٢٤)

كذلك فإن فؤادا واسطة بين المستقبل والماضي ، فهو ابن إسماعيل
 وأبو الفاروق - بل إنه الوسيلة إلى الآخرة ورضاء من رضا الله
 تعالى

يا أيها الفاروق من لزمى هي كتم القصر وق ظل الشماخ
 أمت من أباك السخيو ، وما في بناء السخيو الأبدى الشماخ
 منك النعمة في الخير ولي جنة الفردوس وهو أبو العراج
 من ألقنا حل الأرضو يحكم فزجونا في السماوات الفلاح^(٢٥)

وفي افتتاح الجامعة المصرية يصدر مدح فؤاد وتمجيده القصيدة
 ويتأثر في أثنائها :

فاج البلاد نجبة ولام ذلك بضر وصحتو الأخلام
 العلم والمثلث الربيع كلاما لك يا فؤاد جلالة ومقام

انظر أبا الفاروق هزتك هل كنت فخرانة وضدت له أعلام
حب غرمت براحتك ولم يزل يكيه من كفتك يدتك غمام
جعد الفاروق وضاحك جيله فيما نيل الضير والإفدام^(٢٢)

٧

قدنا إن الكلاسيكية هي فن مرحلة الإقطاع . اردهرت في أوروبا
باردهاره : ودعى الإقطاعيون المناهب . وافصحوا لهم في القصور
مكانة خاصة . واعتزوا بأن يكون في الحاشية قناع ناخب . يعاحرون
به . كما يعاحرون بأغنى مهنيتهم

لقد نشأ الأدب الكلاسيكي وسط مجتمع له تقاليده ومصالحه .
وهو مجتمع محدود استغرافي . مسيطر على الحياة من حوله . لذلك
فإن القيم التي تميرها لا بد أن تتسم بسمات صالحة لهذا المجتمع
المستقر . الثابت الدعائم : فراعاة الأخلاق . وسلطان التقاليد .
وما استقر المجتمع من نظم وعقائد . وحواف اجتماعية . هي القيم
التي يتسلل بها الأديب الكلاسيكي الحافظ . الذي يمجّد
السادة . ويعتبر الملك ظللا لله على الأرض . أما الشعب . فهو سواد
الناس . أو المعامة لهم الختالة التي لا يلقى لها الفنان بالاً

مصلحة هذا المجتمع المستقر هي الاستمرار . والثبات . وتكرار
الدهى دائما . واعتبار الواقع قانونا أبديا لا يتغير . بقضى به الدين
والعقل جميعا . أما محاولة للتغيير فهي الكفر . وبواج والخطيئة القاتلة
الفضيلة إذن هي المحافظة على التقاليد السائدة . وإعلام الواجب بها
تعارض مع الرغبة الفردية . وهي الرصانة والعقل . أو هي الذوق
السليم . و مراعاة ما يليق^(٢٣)

وإذا كان فلاسفة اليونان قد ألزموا الفن محاكاة الطبيعة . فإن
منظري الكلاسيكية قد ألزموا محاكاة النماذج الفنية القديمة . واتباع
الأصول اليونانية والرومانية . لذلك كانت القيم الفنية تعبيرا عن هذه
القيم الموضوعية . جودة الصباغة القوية ووضوحها . والتعبير
العقل المنطق وجمال الشكل . وأتانة الألفاظ والصنعة الماهرة^(٢٤)
هي المعايير الجمالية التي يقاس بها العمل الأدبي . ويحرص عليها أدباء
الكلاسيكية .

ومع إيمان بأن المدارس الأدبية لم تعرف طريقها إلى الأدب

العربي بمناهج التي حرمت به في أوروبا . وذلك لاختلاف ظروف
التطور الاجتماعي بيننا . وبين النظم الأوروبية . إلا أن الأسرة
الملك المصرية . بشكل خاص . كانت أقرب في خصائصها إلى
الإقطاع الأوروبي التقليدي . لذلك سوف نجد كثيرا من السمات
الكلاسيكية . موضوعيا وميا . في شعر أحمد شوقي على الرغم من
اختلاف الطبيعة الذاتية للشعر العربي عن الطبيعة الموضوعية لص
المسرح الذي ساد الإنتاج الأدبي في المرحلة الكلاسيكية .

إن أهم الملامح الموضوعية الكلاسيكية في شعر شوقي سيجدها
مشكلة في أمور أساسية منها : الحرص على إحاطة الملوك بهالة من
القداسة والتعظيم . ومنها : التفرقة بين العلية أو الكبراء . وبين سائر

الناس . مع الإلحاح المستمر على تمجيد السادة واحتقار الرعايا .
و « الطعام » و « السوقة » .

ومنها أيضا : التركيز المستمر على قيمة « الأخلاق » وسلطان التقاليد
والمواضعات الاجتماعية المستقرة والمتعارف عليها .

إنه يحفل من محمد توفيق وظلا لله على الأرض . هذا الغم
الإقطاعي الشائع . فيقول

هذا القريض ولذا بتم نواله لتبخر الثغناء تحت ظلاله
أو عاقري الساعات في أتوبه زجوها التبريع بانسقباله
ونيلهم وظل الأتوب . فكلمهم آية غدا عاتبا بجلاله^(٢٥)

وهو صبر للدين وعماده . ثم هو الكافي إنسان مرهم بعد الله
فله ساحتك المستقر فاصدها فبالسما طيلها أنس وإيمان
فإن قاضي بك النين الحين لكم تقومت بك للإسلام أركان
بأفنى التمر بعد الله أقرهم النصر إلا على أيديك جلالة^(٢٦)
وإد وجد أن روح الإسلام تأتي زديد هذا المعنى . فقد حاول أن
يستجيب صفة التقديس من معنى آخر . هو عقد المشابة ظاهرا أو
باطنا بين محمد توفيق ومحمد الرسول . جاعدا في الخلط بين طرق
للمشابة

لبنيت من قزيب صفات ضحيت
لنبي حسان حلال السيرة
هو الملك القوي طبعها وإن يكر
له لب عالم به الترف عسرت
وعلى يوم أنفرت به مصر من
سنا وجه تولى بأفنى حرة
ويوما سما به فبها ضحيت
إلى فهد إسماعيل بالأولوية
ويوما ففادت به فلنا طيلها
إلى حرة الفرجان بن الأبر
ويوما أنت ه به ضحيت
بأفنى نصر . بها أفقر . هجرة^(٢٧)

وهو لا يأنف أن يصف نفسه بالعبودية في هذا الإطار

« مولاي قابل بالقبول خيفة من غير رى لي القاء مقصود
« فاصح إبتيل وإبر عديلا متعلقا ضطربا بك في القوافي حيلة

والأسرة العلوية هي أسرة « المالكن » و « المصين » . و « الأسرة »

على عصة غنى القلوب تعوضوا عن « المالكن » . اس « المالكن » بركة
« رطل فخطت في الكفر » حتى أودت « المصين » . بالانظام
« وادع شوقها إلىك يلى إنه كان « الأبر » . « عبدا »
« نصر الأبر » . ما أقر جنانا وأجل في العلاء بنر سناكا
« صادل القرب المقلن يتها أجيء باني زكيه فباكا
« « أبرة . أبتا حلت ركانهم لهم مكان كما قادرا وإمكان

و شاعر جرياً على قاعلة «مراعاة ما يليق» موكل بالملوك بعظمتهم حتى القلماء منهم . وحتى الاحاب :

حلّ سيرو ميريس عهداً وجلّت في صباه الآيات والآلاء
لمجتبا عن البقي الذي يقدّر وطبع الطبا الضوم الإباء
ويؤري الناس والملوك سواء وهل الناس والملوك سواء

...

جنّ زُميسن لبطرة وفعالي شبيحة أن ينفوذه الشهادة
لك آسرون والهلان إلا يكبر والشسن والفسحي آباء
ولك لزيمة والفضيد وقابجا مضر والعرش عالي والرداء
ولك المشات في كل بحر ولك السير أرفضة والنسمة

...

فازادوا لبطوروا ذنح فرعون وفرعون ذنفة العنفة
فأروه الضديق في قلوبهم ينال النجع . والكوان بلاء
فكي راحة . وما كان من يتي . ولكلما أراد العولة
هكذا الملك والملوك وإن جا ر رمان رزعة بلفوا

...

أظلم الشرق بعد لغير والبر ب غشم البرية الإذجة
هالوي ل ضلالي متماد بفك الجهل فيه والجهل

والملوك صندان : وارثون . وعصاميون تسموا المصطفى
وإذا كان الأولون أعرق في النيل وأكثر جلالاً . فالآخرون أوسع
هذا . وأهم من ذلك كله أنهم جميعاً يملكون الملوك
الأرض . معروفون وعصاميون . ومن أمثلة الملوك الأولين خلفاء
الآستانة

سمايت يا غند العميدو أبوة ثلاثون خضار الجلاله خرب
ليأمر أحياناً . خلايم قارة حزين طورا وظلمة القلب
لحوم منقود الملك القمار زفرو لو أن الضمير الزمر بضمها لم
لواصرا به حضرا لعضراً فرادة فمنهم من حية والنصب

ومن العصاميين نابليون

بعضاً حوى المجد سوى لفة قد قيمت في المنقرين
ألك الشفس قديما أكرمت وأبولا الفصل خير النجيين
له تتوجت لقات أمم زلة الشرة عن الثابرين
أزابت الخير وهي أنة لم يتألوا خطهم و الثابرين
بضلع الملك على طابو هم جمال الأرمو حيا بعد حين
ملارا الدنيا على لثيهم وقديما نيلت بالمرسلين

لقد أخذ شوق نفسه «مراعاة ما يليق» أحدا شفيدا أثر على رؤيته
سجاة من حوله . وطبع مهمه للأمور بطابعه الخاص . ويلاحظ
المنقاد هذه الملاحظة الدقيقة . فهو يرى أن «وظيفة
التشريعات» قد أثرت على دهن شوق حتى تصور أن معراج الرسول
صلى الله عليه وسلم قد تم في إطار هذه المراسم «البروتوكولية»

الرحمة . أو لس الرسول بامير الأنبياء كما يقول :

لقد سبق صفوف الأنبياء في برده الشهرة على سبق التشريعات
الملكية

وقيل . كل نبى عنه وقته . وبما حقه هذا العرش فاستلم

وفي الواقع لم يقتصر هذا المهم على صباغة «البردة» وحدها من
«الحمرة النبوية» بل «الربيع البروتوكولي» أكثر وضوحاً

قلّة شيئاً من حظيرة قلبيه أولاً لدانك لم يجره علا .
العرش تحتك سدة وفوالما وماكب الزوج الأمير وطا
والرسل فون العرش لم يؤدّن لهم حاشا لعينك موعذ ولقاء

ولقد أخذته «مراعاة ما يليق» في حق الملوك فاشرفت به أحياناً على
يليق بحق الله . انظر كيف يصور تعدد الملوك لله تعالى . في قصيدته
الشهيرة «إلى عرفات الله» . نجد أنها عبادة خاصة لا تشبه عبادة
بقية الناس : قل إنها لقاء بين ملك السماء وملك الأرض

لك الذين يلزب المعجج جمعتهم لينتو ظهور الشاح والفرحات
عنت فك في القرب المنقصر جبهة يدين لها العالي من الجبهات

لمسجود العباس لله يشبه مسجود الناس للعباس : أما حج العباس يتم
أضاً في إطار قوانين التشرجات . في الزيارات الرسمية ، إذ يصور
شوق مواكب الملائكة نزلاً من لدن العرش الإلهي تستقبل العباس
تتحايا الله . أما جبريل قهر الموفد الإلهي برسائل خاصة إلى
الخدبر

على نكل ألفوا بالعجبار ملايك لزف تحايا الله والبركات
لدى اليهو جبريل الأمين راجو . رسالتي . رخصانية التبعات
وما منكب القديس ماء وإنما لخاص عليك الأجر والرحمت
ودمتم تجرى قد عبك أعتا من الكور المضول ملجرات

...

ثم يتدرج الناس بعد ذلك في منازهم بحسب أصولهم وعقبائهم .
وعلى أي حال فخلق بعد الملوك درجات السراة . والرعايا .
السراة فهم الكبراء أو الأعيان وهم وحدهم من يستحقون لقب
الأنام . أما الرعايا فهم الطعام . والدعماء . وهم الرعايا .
والخاتلة . هكذا خلق الله العالم :

بجل الخطاب في رجل جليل وشكبر في الكبير السبات
وليس الميتة تشكبه بلاذ كمن تشكبه عليه التابحات
وجدت المجد في الدنيا بواء تطفاء المسقاديم الآباء
ويبقى الشاسن نادافوا وظايا ويبقى المقيفون هم الرعايا

ويبقى السراة والكبراء في منازهم الرعيمة . ما داموا على «مراعاة
ما يليق» في حق الملوك . فإن انصرفوا عن هذا «الدوق السليم» في
السلوك الاجتماعي . أو شكوا أن يهبطوا إلى مستوى الدعاء الطعم

كبير السابيس من الكبرم برغوى قد أنالك بالملام
مقامك فوق ما رعدوا ولكن رأيت الحق فوقك والمقام

لقد وجدوا مفتوحاً فقالوا خرجت عن الوقار والاحكام
رأوا بالأمس أمة في القرى فكيف اليوم أصبح في الزعم
أحبك البلاد طويلاً فظهر وقد لحن هؤلاء والاحكام
إذا بالأحلام في قوم تولت ألى الكبراء - فقالوا - الطلوع
ألى النجيبين والمذنبين تولت ولا يوحى سوى خسر العظام
لكون وأنت أمت وباهى بغير «عراق» اليوم في ظهر الأنعام»^(١)

ذلك لأن سلوك الكبراء سلوك مترفع ، يتعالى على الترابى والتهاك في
سبيل الخطوة لدى غير الملوك كما تعمل السوق

بفانك بفانك قوى لتعالى ككذلك فزلف المرحل الضغات
وماغ في انقياسه في اغتيالو كذلك كان «بشرتك» القيات
إذا القوزاء لم يظفوا لئلا يسئلهمو كآتهم الشرف
أما السوق ، والعمام ، فأولئك لا يعابهم ، ولا يجب أن يعابهم
أحد . وهذا النظر الأرستقراطى لدى شوق في يردته المشهورة . في مدحه
الكلاسيكية ، ولتعجب أن شوق في يردته المشهورة . في مدحه
لرسول الله الذى سوى بين أبناء آدم جميعاً مساواة أساس المنطق .
يصدر عن هذه النظرة المدنية لروح المساواة البرية . من دفاعه عن
الفتوح بقوله: «الإسلام لم يشر بالسيف إلا بين الجهال والعامه . أما
دور الأحناب فقد أسلموا طائعين»^(٢)

فأولوا حرؤن ورسل الله مايطروا بقتل نفس ولا جاثوا ليلقدوم
جهل وتغليل أخلام . وسفطة فخت بالبحر بعد الفتح بالقيم
لما ألى لك غفراً كل ذى غيبو لكفل الشف بالجهال...والعجم»^(٣)

ويصل الفارق كبيراً بين العظيم المرقى والعظيم المفاخر من صغره
المفراء . نجد هذا واضحاً في حديثه عن الزعيمين عدلى يكن وسعد
رغول بمدحها .

شمن الثام لعلى اليزان بين (سغو) التباو وشبحها الضاح
كم لاج نصحية ولاج كرامة بلعنون فوق جبهة الضاح
سقى الرجال نصايحاً ومقابلاً ينهى الضاح ويهمل الإشتاح
فدلى الخليل ابن الجليل من الملا والماجد ابن الماجد الوضاح
الله ألم بلهلام صفوها . بين كل ذمية وكل ضراح»^(٤)

وفارق كبير هنا بين عدلى الذى تمكته أصوله المريقة من المهابة
الصرحية ، وبين سعد الذى لا يأوى إلى ركن شديد من أصول
اجتماعية . فهو لا يستند إلا على دهائه ومتاوراته . فإذا كان سعد
أن يمدح ، فهو يمدح شخصه إنه الأشيب العيد الدامية أما
عدلى فمدح نفسه وبأسرته ، خليل ابن جليل ، ما جد ابن ماجد .
ألا بعيد ما شوق الموقف الذى وقفه ابن قيس الرقيات في ملحه
بعيد الملك بن مروان

بلمنح الناج فزوق مفرقه على جبينو كثرة الذنب

بعد مدحه خصمه بقوله

إنما مضى شهاب بين الله فجلت عن وجهه الظلمة»^(٥)

لقد أملت القيم الدينية على ابن قيس الرقيات أن يقول ما قال ، وهو
على القيم الاجتماعية الإقطاعية على شوق موقفه في تقييم الرجال ،
وإن إزاهم منازلهم هذه ، من نفسه ، ومن شعره .

ولم يقف تأثير الموقف الاجتماعى على شعر شوق أن صيغه بالقيم
للموضوعية الكلاسيكية ، بل امتد إلى القيم الفنية نفسها ، بالمدر
الذى يمكن أن يستوعبه الشعر العربى الذى هو بطبعه شعر غنائى .
ولعل هذا التأثير هو سبب للأرق الذى وقع فيه شوق ، ورصد
ظواهره السلبية نقاده وعائيه . كما أنه هو سبب مااستطاع شوق أن
يلعبه من ارتفاع بالقصيدة التقليدية إلى مداها الأعلى الذى لايمكنها
تحاوره والذى عزف به أيضا نقاده وعائيه

لقد عاد شوق إلى القيم الفنية القديمة للشعر العربى بمزاج الصان
الكلاسيكى الأصيل ورهافته ، وبراء عائله ، ورهافته ، وسوف
نطالع ذلك في شعره . هيه محقق كبير لهذه القيم من مثل برعة
الاستهلال حيث المطلع الضخم أو الرفاف بحسب التجربة الفنية .
ومثل حسن التخلص من انجاء في الحديث إلى انجاء آخر . ثم روعة
التشبيات ودقتها ، وبكارة الاستعارات وحبها إلى غير ذلك مما قصده
بلاغيونا ونقادنا القدماء ، يخلط ذلك بالتقليد الكلاسيكية التى
ترسبت في نفسه من أناة اللعظة ودمايتها وعدم لهجرى الهجاء مع
بلوغ حد الإيلام فيه عن طريق السخرية المريرة ، إلى وضوح العكرة
لتنى يصورها . مع غلبة الصفة البارعة دون أن يثقلها بوشى
متكلف . أو زخرفة مبالغ فيها .

ويوجد له هذه المطالع - على سبيل القليل المختصر - ومن
تطاول المطالع للأثورة في تاريخ شعرنا العربى :

همنر الففك واحتموا الساء
وحملها بمن فقل الزجاء
ببلك يخلو الحق والحق أطلب
وبنصر دين الله أيمان نصير
أمر عاد الضلو وانلم به
من زيرب الزمير ومن سزبه
فم لم هم الضبا وحى الأزهرا
وانكر على منع الزمير الجوهرا
وهى المنسليمون والإسلام
فزع غلمسان فم فذاك الدوام
هل لفظ الشهرة الأزهر أحيانا
وهل قصور القراد وأضيافا
على ألى الجبال با لمر
ول ألى الحسدائق سسبر
من ألى عهدى فى الفرى نعتق
وبلى كفى فى السندال سلق
درجت على كثر الفزود
وأنت على السند السكون

- لم ناج جلق وأنشد رسم من بانوا
تنت على الرسم أنتك وأنتك
- من جمع الشبل وفقا بالتوناء
فما تطبق قبر المفرد الشلي
- لخطها لخطها زؤنأ زؤنأ
كم إلى كم تكبد للروح كنف
- في مقلتك نصارغ الأكناد
الله في جنب بطنير جماد
- في ذي الجلود ضوالم الأفساد
واهي البرية يا غمك اليسرى
- صريح حفسك بغير غلها الهما
لما رميت ولكن الفناء رمي
- مقايير من جفك خول حالبا
لنقت الهوى من بغد فانتك حالبا
- في مفرجان الحق أثر يزم أدم
نهج من الفناء لم نكلم

كما سجد له التشبه الذي يعز على غيره ، في تصويره الحرب
لجد مثل هذه التشبيهات ، لثالية في مجموعات ثلاث تصير وتصح
دراثرها على التاج
في المجموعة الأولى - وهو يصور فيها الميدان - صورة عامة مل
بعيد يقول

كان التراب ما كمانت موقجات
لطاقن لطفى الأمن طرأ وتنبأ
كان حيام الحب في الشبل أبق
بواشر فوضى في دجى الشبل شرب
كان القنا دون الضباب نوازل
جداول تجميرا الظلام ويشكبا
كان الدجى يخر إلى النجم صاجد
كان التراب موجه للصارب
كان السابا في صوم طلاب
فقوم يا فاعر الضجير للضباب

إبه يستعرض صورة عامة واسعة الإطار لا تتحدد فيها اللامع تحديدا
دقيقا ، ثم يقترب خطوة ميركر صورته حل قطاع واحد في مجموعته
الثانية من التشبيهات - هو قطاع الخيل ، ويمتل مع أعصائها مقربا
محصا - يقول

كان صهيل الخيل ناع نضر
لرافن فيها ضحكا وهي سمع
كأن وجوه الخيل غرا وسبعة
دواي نبل طلع فيه نقت
كان قنوف الخيل حوى من الوغى
مجامر في الظلماء شهدا ونهب

كان صنو الخيل غنر على الدجى
كان بقايا النضر فبهن طخلب

ويعد هذا التركيز والاقتراب المتخصص يوسع ميدان الصورة ثانية
لتشمل الآن كله ، وإن غلبت عليها العناصر الصوتية بعكس
الصورة المصرية الأولى ، في أبيات تكل عناصر المجموعة الأولى

كان مشي الأنباق في الشبل برقة
كان صلتها الشرفد للبرق نضج
كان يناء الحبش من كل جايو
دوى ريساح في السدجى تعدد
كان غيون الحبش من كل شجر
من الشبل من جؤن فبهن جؤن

وتأت المجموعة الأخيرة مركزة على صورة صورية واحدة تلتقطها من
شق الزوايا :

كان الوغى سار كان جوسقا
نحوس إذا ما تفتتوا الشل فبروا
كان الوغى سار كان الرذى قرى
كان وراء الشل حاييم يندب
كان الوغى سار كان نسي الوغى
لراني لما غير ملسم السر مأوب

وهو في تصوير المادى لا يفضل الحركة التسمية والحسية المدعورة
للأعداء المزمين إذ يطلع وميم حتى على الجادات من حويلهم
مشحبا لما مشاعر وحركة :

بكتافون من ذهب ليلر دسارقم
ولشجر الزواي - لوعداقن مضج
بكاو الشرى من محبهم يلج الشرى
وبفهم بخر الأرض بغضا وبفهم
لكاذ شطافهم نسي الشرق مرمع
ولسكنا بالابصار ألسان نلعب
لكاد لمر الأرض نسا بغالهم
ولو وجندوا سلا إلى الجز مكنوا
لعمنا فلم يخدم فنى الزوم فلف
من الشرفد بلمرزة وأمر يسلب
فوقى وماولى بسفام جودو
ربا قوم جسيش لفسرار يرب
ينوق ويخندو للثجا كساب
لذ مؤكب منها وللمار مؤكب
نؤزة بالزوى - غلفوكة يو
ففى كل لؤر عفر جف نلب

بما شوى الشرق يرمى عن جوانبها
بغد النهوى ويهوى عن مآبها
بالمم إن حبت قلعة القباب على
تجلبب اللور. مخذوا بهيها
وأخروك ذنوب الأرواح على
وشى المؤرجه من الفوالد واليهما
وحسبك الزيف أنجلا مؤرجة
وبن خمار وأهتزت باليهما
فمن إلى النيل وأغتم في عمالقه
وأزول كما نزل الطفل الرماحيهما
وبامعطره الرادى سرت سحرأ
فطرب كل طروج من مرابعها
ذكية الثبل لو علما غلالها
فبهر يومى لم فخبى فباليهما
نقبا لعهد كأنكنا الرضى دقة
فى ذهنا وأعطاف الصبا ليهما
إلى الزمان بما عشنا راجية
نرفأ أزلنا فيها رباحيهما
وفشنى تفتل فى العفان فبها
بلفس نرفل فى وشى ألباها
بن عروت شاطيه فى الصحرى ليهما
عمالقه الشنوس الموشية الغيا
وبن كل شجاع الرواد من شجر
لوطه الفر بالخطاط لزمب

إن هذه الصورة الزاهية المحممة لشى بطبيعة شوق وغرف حبان
الرمحة . كما فم عن إرغاف حاسته الفية واقتداره الذى ترم بحاراته
فى احتبار الألفاظ التى يؤدى بها معانيه . فالعاطف فى هذا الموصف
تتحد كثير الألفاظ أناقة ولعانا . والعناية بالصياغة بروعة الأسلوب
من انساب الكلاسيكية الأصيلة التى تشد لكار وتأنق . فهو
يجرى على قانونها فى الانتقاء . والاعتبار . حيث تنسق الألفاظ مع
جوهر للمنى وطبيعة الموصوع . ففى المديح والثناء تنسم الألفاظ
بالرصانة والحلال

بؤمسا على المسمود آبا
مرى من علف حورلكه فواد
ابو المملوك سرحه لمصل
ولا عنى ما وهب لونسداد
ملأنا بسامح الأفواه فخرأ
ولفلسا بالأمس الميكادا
لمساجيه فمصرى حسكا
وبالسه فلبسجدى جواد

قصر الأعز ما نعر حماركا
وأجل فى العلية بئر ممكا

إن اقتدار شوق يبلغ حله الرفيع فى تقليب هذه الصور التشبيهية
مستخرجا منها ما يمكن للتشبيات المعربة أن تصافر فى خلقه من
لوحة متتامة . فهو يبتدأ أو يقترب بنقطة مرصده للصورة . ويتألف
بين الزوايا ويتبع الأجزاء . ويومع أو يضيق فى أفق صورته . حتى
تأتى صورته ناتجة بالحركة والصوت والحياة . والمشاعر . وإن أعطاهما
لونا واحدا هو اللون الذى يطنى الطلام على عناصره . لأنه يرصد
حركة جيش يستعد للهجوم متحفا تحت ستار الليل . وهو اللون
الجهيم الذى يناسب مشاعر قوم سيفصل الحد فى آجالهم حياة أو
موت . أما حين يمتد إلى تصوير اللون وتغييره فهو يبدع سواء أكانت
ألوه قليلة رفيعة كما نرى فى وصفه للأستاذة

بى لعمرك يا مرقوق . نجبة
كسفنون مباللو أو رى واجللو
أو كالسم هذا هليلكو رواج من
فوزى الرمانى وخبيا المخبونكو
أو كالاصبل جرى عليك عفيفه
أو كال من جففت وديكو
لكل الخائل والسميون انصارها
لكل من دسى جليله بماركو
نائله ما فى الفنون . وللفا
كفلايد الطلجاء فى هليلكو
من جبدكو الحالى للففتى الرضى
واسطحتكو خور الجنان ببللو

أم كانت متعددة متجاورة كما فى تصويره للبحر الأبيض
ولذى العهد لؤلؤ ثم رطبا . وخبنا حوالى الماء لظا
وكان الشناء فبا ضللى حملا وخبنا وقرا
وكان الشناء والماء فزلى فترع البهترجانو لنعأ وجرأ
أو دبح من دبة هن أبى من دبح الرضى وللفن لظا
بما شوى البهترجى ولجبرى بهما خللت مناجم بظا
فى شعاع الفضى بظا ما وعلى لنحة الأصابل لبرا
ومشت ليهما النجوم فكانت فى حواطهما بولت وظا

أو متعددة . تتناسج فى تعافيا . كما فى قصيدة «أياها النيل»
وبما نولو أنت ما سيج بردي للفسفنو جيدها لا يخلق
نسود وبساجأ إذا فاروقها إذا حضرت اخضرى الاسترق
والماء لسكره فبنتك عنجدا والأرضى لفرها فربا المرقوق
أعطت راقوق الدهور ولم قل بك حملا كالوسلك لا لفروق
خزنا فى الأخراض إلا قها يضاظر فنى الرضى تالو
إله نجرى على من التعبير للمنى القديم . ويلتزم بمعايره الجمالية
التقنية إلا أن أدقه السطة وصاعه العبارة تاتى على مقتضى
الدوق الكلاسيكى الرفيع . وتبين ذلك بملاء فى أندلسية الشهيرة
التي يعارض فيها ابن زيدون بقول

إذا دعا الشرق لم نبوح بمشروع
من الجاهل عن لابلينجا

يساءل العرب المقدس بينتها
 ألعبيد بال ركسه فياكا
 شرفا عزيز المحرقت ملوكه
 ضلا وفات بيهمو بجلاكا
 البركة لغيراً باسم جندك في الموضع
 والخرب تذكر في الكتاب أباكا
 لب لو اثنت السموم لجفده
 لتعرفتم أن تكثر الأفلاك

عوت في الحساب أو في غيره الأمد
 كل البلاد وساد حين قشد
 قد هيب الحرب سما لاسقام جا
 كانت على جيبات الشرق لتشد
 سمى الخيام إلى الوادي وماكينه
 برق نهابل صسه الهل والحد
 باماني المرح لم ينفقة مجد
 عن الباء ولم يضرقة تنقيد
 وهيل تلمى ماياها الرومي
 لهدى م لضمها البلاد
 وتكر في مراكرها الموال
 وتنفق في الحرب المرممات
 ويغنى التبت في الخبايا ظهرا
 وكان لا تلمى بها المصفاة
 أما الوطن الأسيف بكنك رمض
 كما بكت الأب فكيف الخبايا
 وفي الوصف ترق الألفاظ ويرقق . أو تدفق بحسب طبيعة
 الموضوع . كما سبق أن رأينا في وصفه للتبل أو مغالي تركيا . أو
 الأندلس . أو مصر . وفي المحاء أو للدعاية تكاد ألفاظه تصور
 المهجو تصويرا كاريكاتوريا . بالغ الإيلاء في المحاء . بالغ الفكاهة
 في الدعاية . وقد مر حجازة في « الزعابيل » ورشيد رضا وعراقي
 وغيرهم . ويستطيع أن نجد في هجائه أيضا للبادئ الكلاسيكية
 وفيها القية والموضوعة . فن هجائه يفرق بين المهجو ذي الأصل
 الرقيق مثل رياض باشا حيث تختم ألفاظه وترق

كبر السابلي من الكسرام
 برحمني أن أتالك بسلاطام
 أنت الكسبيير على للدي
 فاريا بصلك بلربصا
 السبل عشر في الورا
 ده بصلك دولنكم وبصا
 ذهب السرجال للاحويا
 ولا احنام ولا لفسا
 فبادا الموت تشبها
 بالأضفريس فلا اعراض

نما إذا هجا أحد « الأصغرين » فإن ألفاظه تنزل وتصل إلى حد
 العامية إذا إن الكلاسيكية لا تسمح « للعامية » بمكان في المسألة وإنما
 جعل مكانهم « التوحيد هو النهاية » . تدنث رأيا لألفاظه بوبات
 عامة في هجاء « زعابيل »

قالوا الزعابيل سادوا
 فسقطت لأخر دويسه
 السمسير و ككل يوم
 لسيلورد في مصر . محسبه

يألت شعوى والألفهام حائره
 ماغيبه السورد في تلك الزعابيل

السلورد قال صراحيه
 رحلوليا مسيجريه
 وبسرفيه رسوسميه
 ومحسبه و بفسريه
 فادا نكسبامسل ريشه
 وبسدا هسناك . لفسجه
 فسفسسناك دسلوب ومن
 من شكله . مسد مسبه .

كما مرى هذه التوريات العامية في هجائه للطلعي السيد الذي كان يرأس
 تحرير صحيفة « الحريضة » لسان حرب الأمة . فهو يعبره بأمره
 العامية . وأجداده الفلاحين . الذين كانوا يصرون « بالحريضة » على
 أرجلهم أيام عباس الأول . جد عباس حلمي الثاني . يقول على
 لسان لطلعي السيد :

مسافا يسرجي مسل إن فسدت نر لم نفسول
 فسر . الحريضة . هل رجل من عهد عباس الأول
 فهو يتلاعب بلعظ « الحريضة » مشيرا إلى أن من كانوا يصرون بها في
 أيام عباس الأول . قد انحذوا منها شعرا لهم هل أيام عباس الثاني .
 ثم ينزل إلى العامية في هجائه للشيخ عبد الكريم سيدان . وكان نظره
 قد صعب . الذي ارتبط بحزب الأمة وجريدته . يقول :

فسالوا على . شيخ . الأحراب
 في المسبانية احلمسده
 دبسر هل ككل الأبوب
 مسماي . يحس . مجرمسده

وهكذا تحفه ألفاظه حيث يتنى من ورة ورة . وتتسق مع
 موضوع شعره ارتفاعا وانخفاضاً في دوق رفيع يستهدي بالعم
 الكلاسيكية الأصيلة . وهو في ارتفاعه قد يصل باللفظة إلى حد من
 التآلق لم تلتق في تاريخ اللغة الطويل كما تحمله من تداعيات . يعمل
 فيها ظلال الإيحاءات المتعددة للغة الواحدة . ولأنه مثلا على
 ذلك لفظة « العين » وإيحاءاتها وطلاها في أدبيته الشهيرة من

«البوية» صورة موسعة يسبها على روايا متعددة من إيماءات الكلمة وظلالها

١ - «الدمع» ينظم مرثى عظماء العرب في الأندلس

٢ - «عيون الفواق» - بمعنى عورها - تكاد تحرك نراهم طريا
للشاعر العربي وشعره المعجب .

٣ - مصر الحبة «تمضي» على ما أصابه وإن كانت «عين» من الحبة
تنبص بالكاور

٤ - «الشرق إليها حركة البر» فيكون المطر «دموعا» تجيب
دموع الشاعر وهكذا تتراوح الصورة في استمرافات طويلة ولكنها
ترسو دائما عند «العين الباصرة» وهي عين دامة مشوة إلى مصر .

بلى لراهم لناء كلما نزلت فموعنا نظمت بها مرثيا
كادت عيون لولبيا حركة ولكن يقطر في الزبد هلاطينا
لكن مصر وإن أغضت حل ملة عين من الخلد بالكافور ثلينا
كأن موسى على اسم الله نكلنا وباسمه ذهبت في البم ثلينا
باسارى البرق يرمى من جرائنا بعد الهدوء وبهي عن مآلينا
ما نلحق في جمع الساء فما حاج البكا ففعلنا الأرض باكتنا

وهو في «السنية» يعتمد في ندائياته على تراكم طبقات
الإيماءات . وليس على تعدد الزوايا كما فعل في التوبة . في أبياته
الثلاثة

وطي لو شملت بالخلد عنه فارعى إليه في الخلد تفسى
وهذا بالفراد في سلسيل ظلم (السواد من عين شمس)
شهد الله لم يهب عن بطون شخصه ساحة ولم يجل حصى^(١٧)
لجد أن تبصر (السواد من عين شمس) هو الذي يكون الأساس
المهوى للصورة . وأن ماحوله من أفاط تشكل روافد فرعية تساعد
حركة التداخيات في تكوين الطبقات المختلفة . التي تتراكب بهذا
النسق :

«بهر الفؤاد في سبيل الحبة إلى سواد عين شمس»

(أ) الأسودان : البحر والماء .

(ب) السواد : الأرض الزراعية ، كسواد العراق وسواد الخريف .

(ج) سواد العين علمنا التي تبصر بها

(د) سواد عين شمس : هي المطربة ومزله فيها .

(هـ) السواد : الشخص البعيد لا يبين ملامحه

(و) السواد : اللون الغتشم لملابس النسوة الغترتات في ذلك
العهد .

لقد ترك الشاعر أمه في مزله بالمطربة - ريف عين شمس - وهي
سيدة تركية وقور ، ترتدى السواد كمادة نساء العلية ، وأمّه هي العين
التي كان يرى العالم بها ، ومد خادرها خلعت جفونه من العين التي
تبصر ، فهي عين جفون فقط . وأمّه «سواد» مزله . ومزله في
المطربة وسواد عين شمس . وكل ذلك هو سواد عين الشاعر التي
حلها في مصر . ورحل عنها بجفون خالية من الباصرة عين لا ترى
مصر هي عين عمية . ومع هذه الطبقات تحتلى الصورة بهذا السواد
الكثيف . ونكن : أي لول يراه للعرب سوى هذا السواد ؟

هكذا يرتفع شوق بإبداعه المعنى في إطار الكلاسيكية التي
كانت المبحج المناسب له . إمكانات فيه . ورؤيه موضوعية محكم
موقعه من مجتمعه .

١٥

ومن ارتفع بحم شوق في سماء الحبة لأدنة لمصرية ولعت
إليه الأنظار كان من الطمى أن يتجه إليه العدد بأسلحتهم . ويمكننا
أن نلتق نقاد شوق في تيارين أساسيين : أولها التيار اللغوي
التقليدي . والثاني التيار الموضوعي المحدث . أو تيار المحدثين

بدأ التيار التقليدي بالمؤلفين والبارجى وداود عمون حور مطع
القرن . فأنار حول شوق قصبة ذات وجهين : التجديد وحرارة
الألفاظ . ثم تحولت فيها بعد إلى جراحة الألفاظ والموازنة بين
شوق وحافظ على يد الشيخ عبد العزيز البشري الذي حمل لواء
هذا التيار بعد فرسانه الأول .

لقد جاء شوق بألفاظه الناصبة الرقيقة التي يعيش عصرها
وعتمتها للرفه الخاص . بعد ضجيج أفاط البارودي التي نتمى إلى
عصر الفحول من عباسيين وأمويين وساهلين .

وطمى أن العصر الذي تدوى في أسمعاه أفاط البارودي لن يرى
في قصيدة شوق

عصفورها بفوقهم حسناء والحواري بخرمها الشاء
سوى هم قد قد الحزاة وقوة الأسر . وأين يقع هذا من حلجنة
البارودي في

وقد السحابة بصفها الأجرع

وصل بمثلك حمل من لم يقطع

هل من طبيب لناء الخرد نورال

بلى سلبا أصا حزن وإراق

هنبنا لريا سافهم الجراح

إن طومت لي - في هواها - الطوالح

هن الطنون فبات غير مرمز

حيون يسكلأ مسدس الفوليد

ودعك من حاسياته

وحر من ليحاء عفت عيبه

ولا يصام إلا الصفيح الشطب

نوصطه والخيل بالغيل ليل

وبهر الطبا في الطام ليدو وبغرب^(١٨)

ووصياته .

وفي نصرت بصفطع الأرض ساريا

على غير سباق . وهو بالارض أعرف

له فوق أصفاق الرياح سباب

بحيرة ميسا قصر ومسكف

إلا سار عن أرض عفت وهي جنة

وإن حل أعرف غشها منه وعرف

يكون حبه لسفوس ورعا

فتا منه نار أو مطا منه مرهم

يسر على من الهواء ورعا

عصفور سجالاً في البحار فيعرف

فلايبا بلأى ما تروك خلداه

مرفجرة هوجاء بالذراع تصم

أحمد هؤلاء النقاد على شوق أنه محدد^(٨٦) . وأن تجديده يقصى على روح الجزالة في الشعر العربي . وألقى في روع شوق أنه محدد أيضاً . بمسرحه . وبشعره القتالي . وذكر في مقدمته للشوقيات أنه لا ينبغي له أن يهجم بالتجديد فجأة . ودون روية وتأمل^(٨٧) حتى تندد هذا الزعم بعد حين

وثارت قصة الجزالة مرة أخرى في موارد الشيخ البشري بين شوقي^(٨٨) وحافظ . وكان حافظ يرى أنه وريث البارودي - رب السيف والقلم -^(٨٩) في صفتيه جميعاً . ورأى غيره فيه ذلك . فواربوا بين المأخذ الطائفة . وألفاظ شوق . وسعوا ذلك حرائر وادعوا أن حافظاً يتفوق على شوق بها

وجاء التيار الثاني . المحدثون . فبدأوا في نشر مفهومهم للشعر الحديث دون أن يصطدموا بشوق بأدى دى^(٩٠) في عام ١٩٠٩م أخرج عبد الرحمن شكرى الجزء الأول من ديوانه وقدم له مقدمة يتضح منها هذا الاتجاه الجديد . وفي عام ١٩١٣ قدم العقاد الجزء الثاني من ديوان شكرى . وفتح الباب الأساسى للنقدى الجديد للور الشعر . كما يراه رواد هذا التيار . فهو تجمع بين النفس . وعن حياة الأمة المادية والاجتماعية . إلا أن هؤلاء الرواد المحدثين لم يلبثوا أن أنشروا أفكارهم في شوق على أثر ثورة الشعب عام ١٩١٩ . فأصدروا في يناير ومراير الجزء من اللذين صدرتا من كتاب «الديوان» ثم أعادوا طبعها بعد شهرين فقط لتعادها . وفيه يقدمون وجهة نظر متكاملة حول شعر شوق بشكل خاص . والشعر التقليدى بشكل عام . ثم يقدمون رؤيتهم لما يجب أن يكون عليه الشعر الحقيقى . وقد أثاروا حول شوق قصايا نقدية منهجية نفس روح الشعر . ودوره الاجتماعى

لقد عابوا على أحمد شوق : اتعدام الشخصية . وانعدام الوحدة العضوية . والولوع بالأغراض دون الجوهر والاختصار في التقليد الخامل . ولقد عنفوا بـ دى عائشاً لهم شبابهم وعائشاً لهم تغير وجه الحياة بعد ثورة الشعب المستمرة . وقد استعفى لهم شوق بقدر ما استحدثت الطبقة التي عاش يديها صوته أمام الطبقات النائرة وهم في هجومهم عليه يقدمون نظرتهم الجديدة لما يجب أن يكون عليه الشعر^(٩١)

«اعلم أيها الشاعر العظيم أن الشاعر من يشعر بجوهر الأشياء . لا من يعددها ويحصى أشكالها وأنواعها . وليست مرة الشاعر أن يقول لك عن الشيء . ماذا يشبه . وإنما مرته أن يقول لك ماهو . ويكشف لك عن لبابه وصلة الحياة به . وليس هم الناس من القصيد أن يتصافوا في أنشوا البصر والسمع . وإنما همهم أن

وتعاطفوا . ويودع أحسهم وأطعمهم في نفس إخوانه زبدية ما راء ومحمد»

وفي هذا يختلف المذبح الجديد عن القديم كما يقول العقاد . على نوع الشعر وجوهره . ثم على أدائه وطبقته^(٩٢) . على أن العقاد بعد أن هدأت ثورة الحماس الثنائية تلك . وتراجعت المدة . على ثورة الشعب . وعادت الأمور إلى اتادها . يعود إلى الاعتراف بشوق ببعض ما كان يكره عليه . دون أن يشكر لمبدئه العامة . وبمفهوم الشعر لديه . فيقول في كتابة «شعراء مصر ويثانهم في الحيل الملقى»^(٩٣)

«في أحمد شوق ارتفع شعر الصنعة إلى دروته العليا . وهبط شعر الشخصية إلى حيث لا تبين شدة من الملامح ولا قسمة من المقسمات ...»

«ومراس الشعر أربعين سنة خلت أن يبلغ بصاحبه الذروة العليا من صنعة لا يفيد بشيء غير الترفيع والتسبيق»

«فالاتصاف أعدل الإنصاف في أمر شوق أنه في طبيعته واحد من أبناء بيته . يعيش كما يعيشون . وينظر إلى الدنيا كما ينظرون . وأنه حين يمتاز فإما يكون ذلك من عمل الساعة أو العمل الذى ينال بالتدريب والرباطة»

ولقد أصاب العقاد كبد الحقيقة بما قال .

إن القصايا التي أثارها النقاد التقليديون والمحدثون يمكن أن تكون صحيحة في بعض وجوها . إلا أنها تشكل أعراض الأزمة التي أوصل أحمد شوق قصيدة الشعر التقليدية إليها . أما صلب الأزمة وجوهرها فهو أن شوقاً وإن وضع التراث القديم نصب عينيه وجعله مثله الأعلى . إلا أنه كان يفعل ذلك بروح الشاعر الكلاسيكى وقبحه . وهى روح لا تتسق والشعر العربى الغنائى الذى بطبيعته .

قضية جزالة الألفاظ . وما تفرقه التقليديون من تجديد أحمد شوق فيها . يحكمها مبدأ الاعتدال والوضوح^(٩٤) . نتيجة لكون الأدب الكلاسيكى أدبا يصدر عن العقل ويحكم المنطق . ومصدر وهم التجديد هنا هو غرابة ماطلع به شوق على آذان يسير عينا للارودى . بألفاظه المخلطة . وشوق لم يكن محمداً . وإنما كان يمارس التقليد بمسح من غريب عن الروح السائدة في التقيد العربى محسوه محمداً . في الوقت الذى كان يضع التراث القديم موضع الاستيعاء ويستمد منه جمالياته الأساسية في الصياغة . وكان هذا قارقاً أساسياً بين وبين سائر المقلدين الآخرين لأن تفديده كانت محكومة بصوابط منهجية لا يحكم تفديده غيره . وهذا ما فات من وارنوا بينه وبين حافظ إبراهيم أو غيره من أعلام التيار التقليدى

صحيح أن هناك هوارق أساسية أخرى كالانتماء الاجتماعى . التعليم وغير ذلك . مما يعيد قضية الموازنة بين أس الرومى وابن المعتز . والتي حكم فيها ابن الرومى حكمه الصحيح المشهور . وهو أن ابن للمر إماماً نصف ماعون به حين نصف القمر بأنه روبرق من قصة

تفقه جمولة من عبر . إلا أن الموازنة بين شوق وغيره من الشعراء التبعديين يحمل بعدا آخر جديدا . وهو أنه شاعر بلاط إقطاعي يعي وضعه في هامش طمته ويعبر عن قبتها بالمهج الصحيح الذي يحمل رؤيتها الاجتماعية والقصية وهو المهج الكلاسيكي . بينما يتبنى الشعراء الآخرون التعبير التراثي دون وعي بحلته - في مواضعه النقدية - عن التعبير الصحيح . لأن انتائمهم الاجتماعي فحسب . بل عن الروح الجديدة لتعصر الحديث الذي يختلف فيه البناء الاجتماعي . اختلافا حاديا عن بناء المجتمع الذي قبلت فيه القصيدة التقليدية . وعاشت عبر عن روحه

لقد من أحمد شوق القصيدة التقليدية لتعبر عن انتائم اجتماعي محدد . تطويها هذه القيم الكلاسيكية . وإن أنه روح القصيدة التراثية . بينما معنى الشعراء الآخرون يصرون على الورع القديم الذي برضى قلة من النقد دوى الثقافة التقليدية . ولكنه لم يعد صالحا للأذن التي تسمعهم من لدن يتقدمون إلى من جديد بهم . ويتغير آخر . كان شوق يعي دوره . ويتوجه إلى جمهوره المحدد . فيرعى ذلك الجمهور . بينما كان الشعراء الآخرون في واد وجاهيرهم بمطالبيها في واد آخر . فظلوا بلا جاهير . وظلت جواهرهم بلا شعراء . وهذا الوعي الاجتماعي من الفوارق الأساسية بين شوق وغيره من الشعراء . وهو الذي جعله يتبنى مباحا فيها صالحا لانتائه الاجتماعي . بينما معنى الآخرون دون أن يتبينوا مباح فنية تعبر عن جواهرهم . فانصلوا عنها . وأدرك هذا الواقع القاد المهددون للشبان . وهذا ما جعل هذه الجواهر تتخاطف كتابهم النقدي فور طبعه . كما يروى انعقد في الديوان (٨٩)

أما النقاد المهددون فقد كانوا يعيشون انتائم اجتماعيا صحيحا . فكانت دعوتهم للتجديد إرهابا من إرهابات التعبير الذي أطلته ثورة ١٩١٩ . ثم كان صدامهم لشوق تعبيرا ليا عن الصدام الاجتماعي الذي نهرته الثورة بالفعل .

كانوا يتمنون إلى القوى الاجتماعية التي تعادى من ينطق باسمهم شوق . وكانت هذه القوى في مرحلة التحضير للثورة . في الفترة التي ظهر فيها ديوان شكري بجرأته اللذين تحمل مقدماتها : الدعوة إلى مفهوم جديد للشعر . وأداء جديد بالشعر تعبيرا عن هذه القوى المستكنة

وعندما انصهرت الثورة . تصجر الصراع بين أبنائها الساعين إلى تعبير جديد عن حياة جديدة . وبين شوق للمناخ عن القديم في الحياة . وفي نفس كانت هذه الثورة في بعض مبادئها امتدادا للثورة العراقية . بل كان قائدها نفسه هو أحد نقاباء العراقيين . سعد زغلول الذي طالما هجاه شوق . وكان المهددون للشبان . يستظلون بظله . فكان أباهم الروحي ورجسهم . فكانوا يتمنون إدى إلى معسكر الفقراء من أبناء الطبقة للتوسط . والقوى الشعبية الأخرى

وإذا كانت الثورة الديمقراطية في فرنسا قد قدم لها معكروها الرومانيون وعاشوا انتصارها . فإن العقاد ورفيقه قد أرحسوا بالثورة المصرية منذ ١٩٠٩ . ثم عاشوا انتصارها بعد ١٩١٩ . لذلك فإن من الطبيعي أن تلقى دعوتهم للأدب الجديد مع كثير من

المعادى الرومانسية (٩٠) . لورديه وخاصة فيما نادوا به من صدق التجربة . وإبراز الشخصية والوحدة العضوية . وسد الأعراض لتقليده

لقد عابوا على شوق ما عابته الرومانسية على الكلاسيكية مثل انتحاء الشخصية . والصحة . ولكم آثارا قصايا أخرى لم تكن تبيح انتحاء شوق الكلاسيكي . وإنما هي ميراث من ميراث الشعر العربي منذ مثاقه للبكرة مثل الانفتاح إلى الوحدة العضوية والأعراس التقليدية

أما قضية انعدام الشخصية فهي من تطريعات شوق التي نأبها طبيعة الشعر العربي ذاته . ولكنها من الآثار الكلاسيكية الصادرة لثقافتها شوق . أو قل اجتليا الانتائم الاجتماعي لشوق . فتحت ظل سلطان الجميع الأرستقراطي وقيمة الإقطاعية تمحي (٩١) ذاتية الحاشية والأنواع .

وإذا كانت الكلاسيكية الأوربية لم تعان أزمة من ذلك لأنها انحلت الشعر العالي . واهتمت بالشعر المسرحي . فإن تعبير الشعر العربي ينحصر في القصيدة العنابية التي هي في المقام الأول ذاتية بطبيعتها

وهكذا تصدع الركن الأساسي في القصيدة التقليدية لدى شوق . وكان هذا الخطر ماوجه إليه من انتقاد . لقد كانت دعوة العقاد هنا صحيحة تماما . من حيث ظهرا إلى طبيعة الشعر العربي العنابية . ومن حيث اتساقها أيضا مع منهج الرومانسي الذي يعبر تعبيرا طبيعيا عن انتائه الاجتماعي والسياسي لقوى الثورة الشعبية .

وكذلك كانت قضية الصحة عاب العقاد على شوق . منبها الموقف النقدي القديم الذي يعلى من شأن الطبع . ويستط الصحة . إلا أن مسج شوق الكلاسيكي لا يعتبرها عيب . فالعناية بالصحة وتجويد الأسلوب من القيم المرعبة في الكلاسيكية (٩٢)

وفي واقع الأمر لم تبلغ الصنعة أن تكون عيبا في شعر شوق . بل لعلها كانت بدلا عن العيب الأساسي . وهو انعدام الشخصية . ويمكن أن توازن خصيئته في نجاة سعد زغلول وهو يكرهه .

لها وغاليل رسالها وفي البعثات ركبها ولها بفرل :

ول الأرض لير صفائره لطيف السماء ورحابا ونجى الكفانة من فضاء تهديت السنين ليرابا ليا سعد جرحك ماء الرجال فلا جرحك فيك أوطانها وثقله المضايقة بالراحين وطوق جيسنك إحسانا ورجعت كما رجعت الأرض فيك توحي السماء وأعشابا (٩٣)

كما قاله حافظ في المناسبة ذاتها وهو يحجب سعدا :

الضرب يدعوك يا زغلول أن يستقل على يدك النيل وإن الذي اتفق الأليم لقله قد كان بحرمة لنا جبريل أجموت سعد قيل أن يحياه ؟ خطب على أبناء مصر جليل أنسر يطعم أن يهد بلوغنا منزله كيف يصيده زغلول

نرى كيف يمكن أن تنمو الصفة المدققة على الطع الذي يعبر إلى الكثير من أدوية الفن ووسائله

• • •

أما ما وجه لأحمد شوقي من طعن لاقتقاد شعره الوحدة العنصرية . وأما دعوة الوحدة العنصرية ذاتها - وهي دعوة رومانية أوروية في أساسها - فهي أشبه في خروجها على روح الشعر العربي وطبيعته . بما أتاه شوقي من تطويع الشعر العربي العنصري الجادى العنيفة الكلاسيكية التي وصفت أساساً للشعر المسرحي .

وبالدليل على ذلك أن أصحاب الديوان أنفسهم . ومن قبلهم خليل مطران . لم يستطيعوا النجاح في تطويعها على شعرهم ذاته إلا في حدود القصيدة العنصرية عابياً . وهو استثناء يؤكد القاعدة فالشعر العربي منذ أصل نشأته يتأني على هذا القيد . فهو شعر له مواصفاته الخاصة . ومن أهمها أن وسيلة تلقيه : الإثبات للسمع . لا كتابة للقراءة . والوحدة العنصرية في حال مثل هذه سوف تكون

المراجع

- (١) لطيفة محمد سام : الطبعة المصرية العامة للكتاب القاهرة ١٩٨١ . ص ١١٧ - ١٢١
- ومن هذه المراجع ما صدر في الأعوام ١٩٤٢ ١٩٤٧ ١٩٥٤ ١٩٥٥ ١٩٥٨ وهي نظم ملكي لأرسي وحقوق التصرف فيها بالبحر أو فيه أو التناول أو غيرها
- (٢) عبد العظيم رمضان : صراع الطبقات في مصر من ١٨٣٧ إلى ١٩٥٢ كدليل على الحرية الفكرية والديمقراطية والنشر بيروت ط ١ ١٩٧٨ . ص ١٩ . ص ٨٥ . ٩٥
- (٣) دليق م . لاند : ترجمة عبد العظيم أنيس : سنوك وشووب : دار المعارف القاهرة ١٩٦٦ . ص ٧١ - ٧٤
- راجع كذلك عبد العظيم رمضان السابق ص . ص ٦١ - ٦٢
- (٤) لطيفة سام السابق ص ص ١٢٤ - ١٢٦
- (٥) محمد فريد : مذكراتي بعد الهجرة . الطبعة المصرية العامة للكتاب . القاهرة ١٩٧٨ . ص ١٤٠ وقد اطلع محمد فريد بنفسه على خطاين من رجال سلطان بل عراق عباد المكي
- (٦) لطيفة سام ص ص ٢٥٠ - ٢٥١ - ٢٥٢
- (٧) عبد العظيم رمضان ص ص ٢٦١ - ٢٦٢
- (٨) يروي محمد فريد - في المصدر السابق ص ص ١٥٦ - ١٥٧ - قد أصدر لطف السيد باشا قد صرح له أن كل من مرة أنه يؤمن بشروط مناء الاحتمال والاتصال من تركيا
- (٩) نفسه ص ١١٩
- (١٠) شوقي صيب : شوقي شاعر العصر الحديث : دار المعارف ط ٢ ص ص ١٠ - ١١ و أحمد محمود : حياة شوقي . طبعة مصر ص ص ٧ - ٨
- راجع أيضا : مضمون شوقي للثريات وقد أعيد نشرها في عدد مجلة الهلال نوفمبر ١٩٦٨ وهو خاص من شوقي
- (١١) عزاد كرم : النظائر والفردوس المصرية ط ١ دار الكتب ص ٧٥
- (١٢) محمد يسو : المؤلفات الكاملة : الطبعة العامة للكتاب والنشر ٩٧١ ح ١٨٧
- (١٣) عزاد كرم السابق ص : ٨ - ٩
- (١٤) طاهر الطناحي : بناء النهضة المصرية : كتاب الهلال مارس ١٩٥٧ . وهو مختارات من كتاب جورج ريدان : مشاهير الشرق وصفي البشارة حسب تصنيف

عنا على السامع . قبل أن تكون عنا على الشاعر ولقد نبه إلى ذلك نقادنا القدماء صابوا اتصال بيتين في المعنى والصياغة . فإنا نأخذ بقصيدة كاملة .

وكذلك الحال بالنسبة للأعراس التقليدية . فهي عيب لا يوجه إلى شوقي خاصة . وإنما هو شائع في الشعر التقليدي كله . لم يسع منه حتى أصحاب الديوان أنفسهم

لقد وصل الشعر التقليدي مع شوقي إلى قمة التطور التي يستطيع بلوغها . وكانت عبقرية شوقي حير حتام هذا الشكل التزني . الذي تحمله العصر بتطور أنساقه الاجتماعية . وتسارع إيقاع الأحداث فيه

وإذا كنا نقول مع شوقي صيب^(١) إن شوقيا قد أوصد باب القصيدة التقليدية بكلمات يديه . فقد كان من الأخير أن يظل الباب موصدا على هذه النهاية الباهرة . بدلا مما تعانينا به الصحف السبارة في أيامنا هذه من تمادج رديئة : فمصرنا له أشكابه العنيفة التي لا يصلح غيرها للتعبير الفني عن قصائده

- محمد فريد : أديبا الملاحون العاملون بالخطاطة ص ٣٩
- (١٥) مراد بن إسماعيل : الأدب المصري . دار الفكر العربي القاهرة ط ١٩٦٨ ص ٥١
- (١٦) عبد الحلال الطناحي عن شوقي ص ٢٩ ومقدمة شوقي المنشورة به ص ص ١٦ - ١٨
- (١٧) محمد صبري السبروني : الشرقيات المجهولة : دار الشريعة بيروت ١٩٧٩ ص ١٠ ومحمد محمود السابق ص ١٣ . د شوقي صيب السابق ص ١٤
- (١٨) السابق ص ٨٧
- (١٩) ربيعة المديري من ابنة حمدي باشا شاعري . وهو رجل نرى نراه صميم على حد قول أحمد محمود في كتابه حياة شوقي ص ١٦ . ٣٢
- (٢٠) أحمد محمود : السابق ص ٧١
- وراجع : مصطفى كامل : ألوان مصطفى كامل : المراسلات : الطبعة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٢ ص ٦٢ وكان الاسم الرمزي للشعير في المراسلات الشهيرة بين محمد فريد ومصطفى كامل هو : الشيخ . راجع الخطاطين ٥ ص ١٠٩ - ١١١
- وبعزاد فريد أنه كانت هناك مراسلات سرية بين مصطفى والملايين . لم يسم هو نفسه بها . وقد استطاع شوقي المحصور عليها لمصلحة الشعير بعد وفاة مصطفى من طريق شقيقه علي فهمي كامل . ولم يطلع فريد عليها . راجع مذكراته ص ٦٦
- (٢١) كتابه السابق ص ١٧ . راجع أيضا طه حسين : حافظ وشوقي ص ١٩٦٦ ص ص ٢١١ - ٢١٥
- (٢٢) صبري السبروني : السابق ١ / ٢٥٥ ونشرها الطناحي في ١٩١١ / ٩ / ٢٩
- (٢٣) نفسه ص ٢٥٧ . وما بعدها
- (٢٤) نفسه ٢٦٢
- (٢٥) نفسه ٢٦٧
- ودي ويث كانت من القوي استخدم التيران في كسر حصار مصره بالأعداء مولد
- (٢٦) نفسه ٢٥١
- (٢٧) نفسه : الفصح نفسه وهي في عدد الهلال ص ٣٣ برائدة أبيات
- (٢٨) أحمد شوقي : الشرقيات . الطبعة التجارية القاهرة ١٩٧٠ / ٢٦٠
- (٢٩) السبروني ١٧٥
- (٣٠) الشرقيات ١ / ١٥٣
- (٣١) السبروني ٢ / ٢٠١ ونشرها ٧ / ٦ / ١٩٢٦
- (٣٢) تنقل من الشرقيات المجهولة حيراكيرا . ص ٥٥ إلى ٩٧ ونو : هو منتقاة ما بين مارس ١٩٠٧ . ومايو ١٩٠٨
- (٣٣) السبروني ١ / ٥١ ونشر في صحيفه : الإقدام بتاريخ ٢٢ / ٩ / ١٩

شعرية الشوقيات

رأى في

مقولة "البداش"

في الخطاب النقدي العربي

كتابخانه مركز اطلاع رسانی
بنیاد وایرة المعارف اسلامی

حمادی صمود

الجمع بين «حافظ» و«شوقي» في مهرجان بحرك في نفس الرغبة وبعملها رغبة ، فالجيل الذي أنا منه عليه للشاعرين دين ، وأي دين ! ومناسبة كهذه تدعوه لتأدية بعضه عمرا عن تأديته كله . في منأ ، من الابتدائي بالغما إلى الجامعة شابا ، غابت عن محبته صورنا الرجلين : «حافظ» و«مطربوش» و«الحيدى» (كما نسميه بترنس) مهتم الوجه في أنفة واستعلاء ، أبيض الشارب ، مهلج القميص شيئا ما كأنه زعيم نقابي ، و«شوقي» مفكر غارقا في التفكير ، حاملا رأسه ، من ثقل ، بالوسطى والسبابة والإبهام (إن لم تكن الذاكرة) ، وكنت كثيرا ما أخطئ بينه وبين الفيلسوف الفرنسي «هــ» . برجسون ، لغير سبب واضح .

الطاعة عليها كانت تحركنا وتحرك معلما ، فكنا بين الدرس والدرس نردد كاللازمة بصوت مرتفع مقطوع على نحو ما :
هكذا «البيكار» ، قد علمنا أن نرى الأوطان أما وأب

أر
بالفوسى فبهموما فبهموما فبهموما

هذا ماثار الربة في الحديث عن الرجلين ، فأما الربة .. فقد تقدمت بنا السن وحققونا أن نعد إلى الشعر من مقاييس وفواهب وصوابط تميز جيله عن رديته ، ونحل الشعراء في مراتب حسب تقدمهم فيه أو تأخرهم عنه ، منذ أصبح الشعر ثقافة عرفنا أن حافظ وشوقي أكبر شعراء العربية في الثلث الأول من هذا القرن إطلاقا ، وعرفنا أن الشعر إمارة نصبوا «شوقي» أميرا عليها ، ولولا الخسك بـ «التوحيد» والخرف من المنازعة في السلطان لأشركنا «حافظ» السلطة . كما عرفنا أن شعرهما إسباه للسفن وشهد الحاضر إلى الماضي ،

والحق أن «حافظ» كان أقرب إلينا في سنى التعليم الأول ، فكتاب القراءة كان حافلا بقصائده من الشاعرين ، أستحضر منها لشوقي بعض الأراجيزك : «العالم» التي يقول في مطلعها :

أيا السحال أفنوا إل حمر كفا واكتسابا..

وهالجنة « التي مطلعها :

في جنة لزان في أحسنى صلى من أن

كذلك قرأنا «الحامد والعباد» ولم نحل ، إذ ذاك ، إلا بقصيدة «الحلدة» لأسباب واضحة

أما لحافظ فأستحضر قصيدتين : «اللغة العربية تنحى حطها بين أهلها» و«لغة اليابان»

ولم نلقه من عرض القصيدتين شيئا كثيرا ، ولكن اللهجة

نقاء الانتات والكفر ، فاستلها أبر ما في مودونا الشعرى .
وصاعده على قدر مشاعل الوت ، فاستلها مجمع قرون ومعرض
مور

هذا بعض عبرى لـ «حافظ» إذ سكنت عنه . فطعت شاعت
بروات البرمج أن أعاشر . أيام كنا بعد مناظرة «التبرير» ، شعر
«شوقي» بعض المعاشرة ، ثم حثت ، بعد ذلك ، مقامة صديق
«محمد» هادى الطرابلسى «عندما رحل في الشوقيات» ، سواب
عدلة يتق حصائص أسلوب الرجل في حياكتها .

كي أعتر لـ «شوقي» فالحديث عنه مدخل إلى بعض الخواطر في
مسألة «الشعرية» وإعادة النظر في مقولة «النقص» التي ينسب عليها
الخطاب النقدي منذ ما يزيد عن ثلاثين سنة

لا جدال في أن شوقي مساهمة من أهم المساهمات الشعرية العربية
في هذا القرن . ولا نبالغ إن قلنا إن حركات التجاوز التي بحمت
تباشيرها في حياة الرجل . وارتسمت معالمها خمس عشرة سنة بعد
موته . واشتدت بداية من السنينيات . هذه الحركات لم تستطع .
في ماقدار . تحويل الدائقة العربية عن شعره . إلى العليان ما كانت
أحباً في تشيها وتبريزها

والدخول في الخطاب النقدي المنصب على الرجل وشعره يلاحظ
تسبياً واصحاً بشعوره الشعرى وقدرته العجيبة على صياغة القول
صياغة تحقق الفعل الشعرى في متعلها . ولا يخرج بعض الخطابات
هذا خطاب المسحة بالصف والتوتر عن هذا التسليم ، فلا تغيب عن
«عارف» بتاريخ مصر السياسى في الثلث الأول من هذا القرن الدوافع
الحقيقية التي كانت تحرك العقاد ومن وراءه الديوان إلى النيل من
شوقي بالنيل من شعره . وحتى إن تعاملنا عن هذه الخفايا وأقررنا بأن
الصراع كان بين مفهومين للشعر فببب تحليل على سلطان «شوقي»
وشعور الجماعة بأن تسرب طريقهم في قول الشعر مشروط بتكسیر هذا
«الصم» أو زحزحته على الأقل .

كذلك لم يستطع النثرون من نقاد الجيل السابق من خلقت على
حمايتهم النقدي نوازهم الايديولوجية وانتماءاتهم السياسية عن
منزلة في الشعر . وإن فصلوا عليه «حافظ» . وأخذوا عليه موالاته
للقصير . وتأخروا في التعبير عن مهابت الأمور وملايتها .

وإقرارنا بحزته من اقتناعنا بأن النقد الأدبي مختلف اتجاهاته
بحاور ، الآن ، بشكل حاسم ، للقوليات النقدية التي راجت في
بعض الأوساط ، حيث كان الإبداع يحاكم بسلوك مقدمه
وعقدته . لا بقوانين بنائه وضرورته . فالعلاق بالأهداف النيلة
والدفاع عن «طموحات الشعوب المقموعة» لا يولد بالضرورة فنا
راقياً . كما أن الرغبة عن اعتناق مفهوم «الطبقات الكادحة» لا يمنع
من النجاح الفني . وليس من باب الصدفة أن يعود العقاد اليوم إلى

بعض الآثار التي حوكت بحقرات نقدية . عثقت بها مصاعفات
السياق التاريخى والسياسى . لإعادة تقييمها . بعد أن توفّر لهم البعد
الكافى

ولنا في تاريخنا مثال صريح في الدلالة على إمكانية المزاحجة بين
النس الراق والمابة «الحسية» ، فمحاصرة «السجع» باعتباره
طريقة في إخراج اللغة عثقت بها ، في وقت ما ، ومثالث لا يقرها
الدين ، هذه المحاصرة تعنى من جملة ما تعنى الخوف من استمرار
الشعائره الوثنية عن طريق هذا الفن اللعوى

وأما استطرادنا إلى هذا لنؤكد أن الإقرار بمأارة «شوقي»
للشعر ، أو على الأصح لنوع من الشعر . لا يعنى تبني مواقفه الفكرية
والاجتماعية والسياسية ، وليس ضرورياً أن نفهم منه أننا نسجم بمم
الانسجام مع عظه الشعرى . فإن أكدنا أن شوقي «شاعر كبير» فلا بد
أن نؤكد أيضاً أنه شاعر لا يسى شعره على «رؤية» متكاملة .
والرؤية عنصر مهم في تعريف الشعر . ونحن نستعمل المفهوم ول
ذهتنا كل الاحترازاات المعرفية والمهجية التي أحاطت به في النقد
الغربي في السنوات القليلة الماضية ، وهي احترازاات انتهت إلى نقص
فعاليتها في تمييز الخطاب الأدبي عن الخطابات الأخرى . ونعنى
بالرؤية ، أساساً ، علاقة للنشئ بموضوعه وبالعالم الذى ينحت معالمه
بالمادة المتوفرة لديه ، وهي في هذه الحالة اللغة . أى أن يستطيع .
من البنى اللغوية القائمة في نصوصه أمثالا للموجودات - وضعاً أو
وهما - أن يرمض التوالى العميقة التي ترتد إليها مختلف المجزئات
النصية ، باعتبارها الوالدة التي احتضنتها ، أو البؤرة التي أنشأت بها .
فالغاية الوقوف على المحل الهندسى للنقلين : «المورفولوجى»
و «الأنطولوجى» . . .

وكل أثر فنى أصيل يوفر لفارقه إمكانية القراءة لأفعية
«الخطية» ، المؤسسة على علاقات التوزيع والحدارة وإمكانية
القراءة الممودية نشئ الأثر شعراً رأسياً ، تنحدر نشته «مظاهر»
وامتداده المساحى ، وترده بالحمل والتأويل والحفر إلى نقطة البدء .
موساً قاهراً أو شوقاً تائها أو أملاً لاهثاً . فأتت إن كست إراء لمجرة
شعرية هذه استطعت متى تسلمت مهبياً أن ترددها كلها أو جلها إلى
صورة أو معنى أو رسم . قصائد كقصائد «بودلير» «القطط» .
والحيلة ، «والقورس» . على مايبها من تباعد ظاهرى . نسجم . في
نسيجها الباطل . في نطاق المقابلة الأم التي تسترق كل ديوانه
«أزهار الشر» وهي مقابلة «الارورد» «والهاوية» . ومدخل هذه
المقابلة ومتممها معنى «النور» في ديوانه .

مستعد أن يور شعر شوقي هذه الإمكابة لأسباب . منها غزارة
الكم وتفاوت الكيف وتنوع المهارى والأعراس . بل والأجناس
الأدبية . فليس بإمكان المباحث الفرد ، مهما كان المنهج هذا . أن
يحيط بما يزيد عن ستة عشر ألف بيت من الشعر على المنهج الذى
أسلفنا

وعتقادنا أننا حتى إن وعرنا ما يكفي من الجهد ، وأمثاً لاستماعه
 أصبح ، لم نقف على مرادنا . والسبب ، في رأينا ، أن شوق شاعر
 كبير ولكن على نحو ما ، أو حسب تصور للشعر ما
 فأين تكمن «شعرية الشوقيات» ؟

• • •

تحديد «الشعرية» ، مني خرجنا به عن المقررات النظرية العامة
 المخططة باختطاب الشعرى منزوعاً عن الإجازات الفردية ، أمر
 «غير» في ذاته ، يكاد لا يوجد في عاداتنا النقدية . فلأن أهم
 النقاد العرب ، منذ فترة مبكرة ، تحت ضغط العامل الديني
 المتفادى ، بالأساس ، بتحديد «إنشائية» الكلام من وجهة عامة
 لا تختص «شعرية» الشعر ، من جهة ما هو طريقة مخصوصة في
 إجراء الباني على المعاني ، لأن اهتماموا بكل ذلك فإسهم لم يولوا
 أسلوب الشاعر الفرد عناية كافية . والسبب ، على ما نرى ، أسباب
 من أهمها إيهاء النقد عندنا ، في مستوى الأصل المرقى العميق ،
 على الوفاق لا على الخلاف .

فالهم تقدير مدى انسجام التجربة الفردية مع الأصول المقررة
 لا مدى خروجها عنها وإثرائها لها ، فالشاعر ليس شاعراً من جهة
 ما يصيب وإنما هو شاعر من جهة ما يلتذ ويحتدى ، والمطلوب منه
 ليس الإبداع وتكسير طوق اللغة ، ودفعها إلى استكشاف مناهات
 نوهم وإخفاء ، وإنما النسيج على مراثي القدماء ، والإشياء أيداعاً
 وابتداعاً فليولد مما وصروا ، أما أن يصير وضيماً على غير مثال
 فخطور .

ولا يهسا في هذا المقام أن نعدد النتائج السلبية التي يشحت من
 هذا الهم . ولكن يهسا أن نلفت النظر إلى نتيجة كان لها بعيد الأثر
 في تأخر خطاها المقتدى وبفاته معتدلاً على الحدس والتحمي
 والتخريب . نرى بذلك غياب الممارسة الأسلوبية للأثر التي تسمح
 بتحديد نصيبه المبروث وبسبب البدع في العمل الفردي متى
 كتمت لدينا المعرفة الآتية والمعرفة الزمانية .

والمحاولات اللغوية القديمة كشروح الدواوين بقيت قاصرة ،
 رغم أهميتها كمساهمة نقدية وأهمية بعض النتائج التي توصلت إليها ،
 من إدراك هذه الغاية ، لانعدام الوسيلة المنهجية ، ولانعدام إمكانية
 المقارنة بين التجارب السابقة لما يدرس وللتزامنة معه .

ولا ريب أن التجارب الشعرية القديمة إنما كانت كذلك بما
 أصابت لأنها أحدثت ، ومن النقد من كان حاداً الوعي بالمسألة ،
 ونقص أدوات البحث لم يحول انقطاعه إلى اختيار وتخريب ، ومن
 تحدث منهم عن خصائص الشعر عند شاعر إنما جازف لامتناع القطع
 في الحكم أو لتعذره .

والبحث اليوم ، شاعر بهذه الفجوة يحاول جاهداً سدها ، ولقد
 أحدثت بعض مؤسسات التعليم العالي عندنا على عاتقها توجيه البحث
 هذه الوجهة ، وبلغنا وقت طويلاً لنختبر من الداحل خصائص

التجارب الرائدة في الشعر العربي . وعلى كل صغورنا اليوم بعض
 طلائع هذا البحث مما قد يسمح بدفع البحث عن «الشعرية» ، في
 مستوى التجربة الفردية ، إلى الأمام . هنا معرفة لا بأس بها
 بمؤسسات الخطاب الشعري واللاعي في التراث النمدى القديم ،
 وأعمال جابر عصفور عن «الصورة الفنية» و«مفهوم الشعر» مساهمة
 متميزة في الموضوع ، ولنا أيضاً ، عن تجارب الشعر المدينية بعضها
 لا شك ، معلومات آتية مدققة ، تذكر منها مساهمة جمال الدين بن
 الشيخ في تحديد «الشعرية» إلى القرن الثالث ، من خلال تجارب
 مهمة على رأسها تجربة «التحديد» في القرن الثاني . وقد نشر البحث
 بالعربية سنة ١٩٧٥ .

ونشير ، في الأخير ، إلى العمل المهم الذي أنجزه محمد الهادي
 الطرابلسي لمحاورة «خصائص الأسلوب في الشوقيات» محاضرة
 تعفت هذه المذونة في أدق جزئياتها ، مما يسمح لصاحبها بتركيز
 أحكامه النقدية على أساس التحليل والوصف . ومن مزايا هذا العمل
 أنه يقدم للباحث مادة جاهرة يمكن الانطلاق منها لتقدير مواصفات
 هذه التجربة أولاً ، ورعا خصائص اتجاه كامل في كتابة الشعر ثانياً ،
 رغم صعوبة الربط بين الاهتمام الآن ، وقد انحصر فيه هذا العمل ،
 والاهتمام الزماني . واعتادنا على هذا العمل ، في محاولة لتحديد بعض
 مظاهر «الشعرية» عند «شوقي» كبير ، وإن كنا ، ربما ، نصف
 بعض المسائل صياغة مخالفة .

• • •

تستمد «الشوقيات» خصائصها ، بنسبة كبيرة ، من خصائص
 الشعر العربي . وطابع التقيد فيها واضح ، بل إن الشاعر اتخذ من
 الرجوع إلى اللد الأصلية في صناعة الشعر واستلهاه بضع مبروك
 منه ملجأ . ومن ثم بدأ الشعر في الدبران صناعة وثقافة ونحكا في
 اللغة عجيبة ، ومعرفة بأسرار أجراسها ودقائق معجمها وأغاني عقدها
 وتأليفها . ومظاهر هذا التقليد كثيرة نكتفي منها بما يبدو أكثر دلالة
 على انسجام نبح الشاعر في قول الشعر مع نبح القدماء . وتأتي
 الصورة في طليعة هذه المظاهر .

يبدو من تحليل «خصائص الأسلوب في الشوقيات» أن أبرز
 خصائص الصورة فيها هي

(أ) تنظيم الصورة عند شوقي علاقتان : علاقة التشابه وعلاقة
 التجاور . وقد تولد عنها التشبيه والاستعارة والكناية

(ب) غلبة التشبيه وقد جاء مرصلاً ، في الغالب ، على الأصول المقررة
 في ترتيب عناصره ، مع نزعة واضحة إلى استعمال «الكاف»
 أكثر من غيرها من الأحوات .

(ج) الاستعارة كانت عصرية بنسبة كبيرة .

(د) ساهمت الكناية بنسبة كبيرة في بناء الصور الشعرية في
 «الشوقيات»

(هـ) بحث شوق الصورة ، إجمالاً ، من نفس المادة التي بحث فيها الشعر القديم ، الظبية والبقرة الوحشية للمرأة الجميلة المعشوقة ، النور للمحافل الروحية والخصال والعلم والمعرفة .. الشمس للقوة وإحياه

١٠) الغالب على تصوير «شوق» لبعض المصنوعين بأشغوس ، ومن ثم كان تصوير المهرود بالمرود محدوداً جداً .

١١) دلالة كل هذا ؟

بدأ أولاً برفع الانتباه عما قد يظن أنه مفارقة ، بسبب الجمع في نفس التقاليد الشعرية بين التصريح والكتابة ، فالوجهان ، متى نزلنا اللغة في سياقها الاجتماعي ، متصلاًن فحين نعرف ، مثلاً ، في تقاليدنا البلاغية ، أن الكتابة تمثل الجانب المصنوع من اللغة ، وهي دليل الصراع بين الطبيعة والثقافة ، أي بين الدلالة كما يجب أن تكون بالاصطلاح وبين ما تقتضيه المواصفات الخاصة باللغة ، ويتأكد بالبحث أن بشارة الكتابة ، في الخطاب البلاغي العربي ، اتصلت في المنطق بالجلس ، أي بما لا تسمح الأخلاق بالتصريح به ، ثم تطورت وتفرعت حتى أصبحت نهجا في الأداء ، لا موجب لاستعماله إلا بلاغته . فتعاضد التصريح والكتابة ليس فقط سنة اتبعها القدماء ، وإنما هو مظهر قارئ في الكلام البشري عفاط .

وغلبة التشبيه على الصورة وتأخر الاستعارة ، ثم تباين ما جاء فيها على التصريح صديق الدلالة لا فقط على ارتباط «شوق» بـ «سبح» القدماء في قول الشعر ، وإنما على ارتباطه بشئ أهم ، هو علاقة مستعمل اللغة بالمتلقي . طئ كان التشبيه ظاهرة عامة في التجارب الكلاسيكية ، فإن الفسك بالتصريح والاحتراز من الاستعارة والاكتماء منها بما لا يعطل الفهم ، أمر شديد الاتصال بمؤسسات الخطاب الأدبي في التراث العربي .

ولقد سبق أن بينا ، في غير هذا المقام ، أن أحوال هذا الخطاب اكتملت تقريباً في القرن الثالث ، وأنها اكتملت لأسباب متعددة ، حول مصطلح أساسي هو مصطلح «البيان» . وهذا يدل على أن لعلاقة بين العربي واللغة علاقة تفهم وتعمق وإدراك للمسي من الاسم ، وهو ما يسي في الدراسات الشعرية اليوم والوظيفة الإقهامية ، ، ولينم هذا يجب أن تكون طاقة الإرجاع في النص كبيرة ، بحيث لا يقوم حاجز بين اللغة وما تدل عليه . وعلى هذا بنوا تصورهم للخطاب الأدبي ، فهو خطاب يشهد شريحته من قدرته على تحقيق التواصل كوظيفة قاعدية لا نقاش فيها ، ثم على الشاعر أن يعقل به بعد ذلك ما شاء من الأعراف . ومن معاني هذا التصور «تصهار الوظيفة الإنشائية والوظيفة الإقهامية» ، وعلى هذا قولهم إن أحسن الشعر ما كان كالكلام . فتصرف الشاعر في اللغة مشروط بمراعاة صيرورته لدى مستهلكه ، ولذلك كانوا يحذرون الشعراء من الإعراب والإبعاد ، ومعلوم أن مفهوم «القرب» و «البعد» كانا من أهم المفاهيم النقدية في باب الصورة ، ومعلوم أيضاً أن محاصرة محرمة كتجربة أي تمام سببها خوفهم من أن يدخل الخلل على

النواميس التي تحدد علاقتهم باللمة .

ومهم جداً أن نقدر في دراستنا للشعر مثل هذه الروابط لتعمق معرفتنا بأسباب التوتر أو الانسجام بين الخطاب للحر والخطاب للقدر العميق . وستعود إلى هذه المسألة بعد حين

ومن مظاهر احتفاء «شوق» حلو القديم للتراث الكامل ببحور ، الشعر العربي ومخاطبته ، تقريباً ، على نسبة التوتر التي يعرفها الشعر القديم . فالحر «الكامل» يستأثر بالثلث تقريباً . وقد قالت العلماء بالشعر ومحال الشاعر في الكامل أصبح منه في غيره . ، ولعل مظهر الخروج الوحيد ، في مجال العروض ، متى قارنا تلج ابن الشيخ سنان المطرابطي هو ما أشار إليه الأخير من تعوق لرحز ، حتى احتل المرتبة الثانية ، في حين أكد الأول أنه بحر بدأ يتقهقر بشكك حاسم في القرن الثالث . ويذهب صاحب «خصائص الأسلوب» ، إلى أن التوسل «بالجر» سمة أصالة وعناقة هو فصل أصالة على الأصليين إذ رجع إلى ستة الرجز كما اشتهرت في القرن الأول . ونحن نحذر من هذا التخريج إذ كاد استعمال الحر يقتصر على مشعل تطبيعي ، تشك في قدرته على استمرار طاقة الإبداع والخلق في الشاعر

وعليها أن نلفت النظر هنا إلى أمر لا يلح عليه المدرسون بالقدر الكافي ، وهو أن القديم عند «شوق» يشعل ما كان يسمى «القدماء والمحدثون» بمعنى أنه واقع خارج الصراع الذي دار بين الاتجاهين يدل على ذلك اعتناؤه الكبير على البحور الموزونة ، وهو من سمات حركات التجديد في القرن الثاني ، وسيمثل الشعر الحديث على إحياها ، كما تدل على ذلك معارضاته ، فلم يكن يحركه إلى كتابتها إلا الفن الخالص .

ويمكن أن نعد لرباحه إلى التعابير الجاهزة والاقتباس مظهرًا من مظاهر التقليد في شعره ، شريطة أن نلج إلى الإضافات الهامة التي أضافها النقاد في ما يتعلق بهذا النوع من التعبير ، فقالوا بأن لها قيمة فلسفية لا تنكر ، إذ تمثل قطعاً في تناسق مسرحيات الكلام ، وترامن القديم والحديث ، أو المؤلف وغير المؤلف ، يشد النظر إلى ابتداء في ذاته ، وإذا ما تم ذلك قلنا بوجود الأثر الشعري .

إلا أن تصرف «شوق» في هذه القوالب محتشم ، لا يدل على إرادة في إعادة بنائها بما يلائم غرضه من حطه الشعري ، والوحيد الذي قد نجد له بعض الطرافة تزامن الغالب جامداً ومشققاً في نفس البيت ، وليس في هذا بالضرورة قيمة فنية متميزة وإنما هي تمادح تصلح لمن يروم دراسة المسافة التي تقطعها اللغة ، في نحوها من المستوى العادي إلى المستوى المعنى . من هذا القليل قوله

مازلت تركب كل صعب في الطريق حتى وكبت إلى هوائك حامى

[ش : ٣ / ١٣٨ : ٩] ^(١١)

مركوب المصعب جامد ، وركوب الموت إلى الحياة لا استحالة
لوصول مشتق منه ، لكنه اشتقاق تصادف في بعض الشعر ، من
جهة ، ثم إنه لا يتطلب قدرات خارقة من ناحية ثانية .

ومظاهر التقليد في « الشوقيات » خير ما ذكرنا كثيرا ، أشارت
إليها الدراسات وتوسط في تحليلها « الطرابلسي » بأناء العلماء
وصبرهم .

هذه لغة الشعر^(٢٧) القديم طعنا ، فأين لغة الشاعر ؟ أمكن أن
يكون شأنه ما قال أحد دارسيه : « ولقد اجتهدنا في البحث عن
بصمات شوقي في الشوقيات فوجدنا فيها على بصمات عملاقة الشعر العربي
القديم »^(٢٨)

• • •

ويبقى له ، مع ذلك على الناس والأذواق السلطان الذي
نعرف ولا نطق أن مرد سلطانه حظوة شعره بسنة (code)
أعرجى في التعبير هي الموسيقى التي أعرج عليها الأستاذ محمد
عبد الوهاب ، بعض شعره . نعم إن « مضناك جفاه مولده » أشهر
بكثير من مطروكه « همت الفلك واحتواها لواء » ولكن السبب كامن
في صواب السلوك الثقافي في المجتمع وقنواته لا في ذم الكتاب

إن أسئلة من هذا القبيل حطت الباحثين على التشكيك في
إمكانية الأسلوبية التطبيقية ، لأنهم رأوا أنها تنسب دائما إلى مصايق
لا قدرة للباحثين على الخروج منها . وإن هم قبلوها فبشرط أن تكون
وصفا آيا محدودا حاديا من كل جانب أو مقياسا تلقائية ، أي أن
تكون مهيأة في التحليل لا سلبا للتفهم ، فالأسلوبية غير النقد وإن
كانت تحت له بسبب .

وإذا كان الأدب يستعصى إلى هذا الحد على علم الأدب فلا
احتياض للباحث إلا أن يرحل بتجربة القراءة فيه في تجربة الكتابة لدى
الشاعر ، وأن يسترق السمع إلى منشاء اللذة على وقع بالمعاشة
والتعاطف على ما قد ثبت المقارنة ، في ما بعد ، أنه من روح
الكاتب وحدها عطاءه

وعقيدتنا أن من أبرز مميزات الشعر عند شوقي ، إن لم يكن
أبرزها إطلاقا ، توظيفه ، بكيفية إعطاها لم تظم لغيره من شعراء
جيله ، إمكانيات اللغة الصوتية إلى أبعد حد ، وقدرته على خلق
إيقاع متميز متعدد الدلالات ، ثم إنه زاج بين هذه الإمكانيات
وهندسة البيت في الشعر العربي والتجربة ومختلف تقاليد ، تركيبا
المقطعي ، القافية ، العروض ... ليخلق من الإيقاع قننا شعريا .

فقد حشد ، بشكل شبه مطرد ، إلى المهانة بين الأصوات
« المعرولة » في نفس البيت ، سواء من جهة الصفات الأساسية أو
الثانوية

الملك بعد الصر يمر أمرا واستغلت ربح الأمور رجاء
وقأهت بك مستعذرا لراحه ثعبا المصاص فيه والأنواء
رجعت براكبا إلى ربانها على النجاة عليه والأعباء
قلشد بلجباب الهوى مكأها واجعل ملاك شرعها الأكاء

[ش ، ٣ / ٩ ، ٣٦ - ٣٩]

لا تعيب ، حق على القاريء العادي ، أهمية بعض الأصوات
في هذه الأبيات ، لا سيما حرف الراء من جهة انتشاره (لا يخلو منه
بيت) ونغمته (* مرات في البيت الأول ، ٤ مرات في البيت
الرابع) مما يخلق في المتقبل الإحساس بأنه صوت المولّد لمفعول
الشعر .

ومن الأبيات نشأ بعض الموافقات بين مكوناتها وصلة من
صمات هذا الحرف ، وهي صفة التكرير . والتكرير يعني شيئين على
الأقل : التعاقب والرجوع ، لأن اللسان يقع على المخرج أكثر من
مرة ، ويؤدي هذا بدوره إلى معنى آخر ، هو معنى الثقل والطول ،
ولنا في نسج الأبيات ما يمكن تأويله بأحد المعنيين ، فعندما في
التعاقب صريح الفعل « رجع » وفيه معنى العودة والإعادة وهو
صرب من التكرار ، والتعاقب أيضا في مقابلة العسر واليسر في
صدر البيت الأول وفي تعاقب الجمع والفرد وإن كان على غير نظام
محدد (أمرا / نورا ، الرجاء / الأعباء / سكأها / شرعها) ثم
لا يستبعد أن يكون البناء الثال الطامعي صورة هذا التعاقب
(العسر ، اليسر ، العواصف ، الأنواء / راكبا ، ربانها / الرجاء ،
الأعباء / لرباب الهوى ، الأكاء / سكأها ، شرعها) .

أما الطول فبارز في غلبة المقطع الطويل المنتح على أماكن
حساسة من بنية البيت : العروض والصرب . أما العروض فانتبت
ثلاث مرات بصوت هاو ، ينقطع معه النفس (ها) بينما كان
الصرب همزة مفتوحة متحركة حركة طويلة منتحة ، كما يظهر الثقل
من بعض الكلمات ، إما من جهة ضيقها الصربية أو من جهة
معناها راحر العواصف ، الأنواء ، أعباء . فالاسترخاء العال على
البيت (وقد جاءت في صرب البيت الأول كلمة من نفس الأصل)
هو السبب ، في تقديرنا ، في ظاهرة أخرى لطرف ، وهي تحويل
وجهة النص من المستعار له إلى المستعار ، بالإعراق في وصفه إلى
درجة ترق فيها العلاقة بين الطرفين ، وتوسع مساحة الصورة بشكل
تقلب فيه المراسم ، ليصبح المصول موضوعا والمسد مسندا إليه ، فنكر
طاقة الإيماء لأن البنية أصبحت مفتوحة على أكثر من قراءة . فن
استلاب الصورة الموصفة الصورة الموصوفة بشأ العمل الشعري .

ولن كنا في الصوت المعزول مختز من التأويل خوف إسقاط
ما يرغب من النص على النص ، وحمله قسرا على ما يرقق مراسم
في التحليل ، والسألة في الدراسات اللسانية والشعرية محل جدل
جاد ، فإن دلالة الظاهرة تصبح أوضح من محاسن انصوبة التي
تم بين وحلات أكبر

من الأساليب المتواترة في «الشوقيات» التردد وهو محرم في بحر مختلفه ، ويعتق به وظائف متعددة فكثيرا ما يبحج الشاعر إلى إعادة الكلمات أو المركبات (syntagme) بصورها ، لكن تعديل معناها أو علاقتها يبرز على أديم النص نوء ، قد يسبح مشكلا معناه يختص الصورة ، وإذا ذلك يحصل من تناظر المقطعين فعل شعري ثالث : وأحد على ذلك مثلا بيتا لم يعقد شحنته الشعرية رغم كثرة استعماده وهو قوله

وتعطلت لغة الكلام وخاطبت
عني في لغة الهوى عيناك

في البيت عدة مظاهر مهمة أبرزها تردد المركب الاسمي وإحلاله نفس الحيز من الصدر والعجز تقريبا ، مولدا تناظرا انسحب على كل بيت . تناظر باهمل والمعنى بين طرفي الصدر (تعطلت - خاطبت) وهو باهمل والوظيفة النحوية والضمير المتصل بين طرفي العجز (عني / عيناك) وترديد المركب يفتح البيت على حركتين متقابلتين هما الألفيس (تعطلت) والانفتاح (خاطبت) . وهما القطبان للدار تدور عليهما علاقة الإنسان باللغة ، فالهجر مهرب وثمرة تفتح في سلطة المواضع والرواميس المتحركة في علاقة الأسماء بالحيات والسن هو بالأساس المتصار على مصابيق اللغة ومضابقتها وإصاها بالوهم والتقول بل ما لا تصاف إليه عادة حتى تسطر علاقات وتفتح بمالك بشها الشاعر إنشاء . فاللغة قد تغيب المستعمل العادي ولكنها لا تغيب بالفناء لأنه عارف بما يالكها ومعمور بمفاتها .

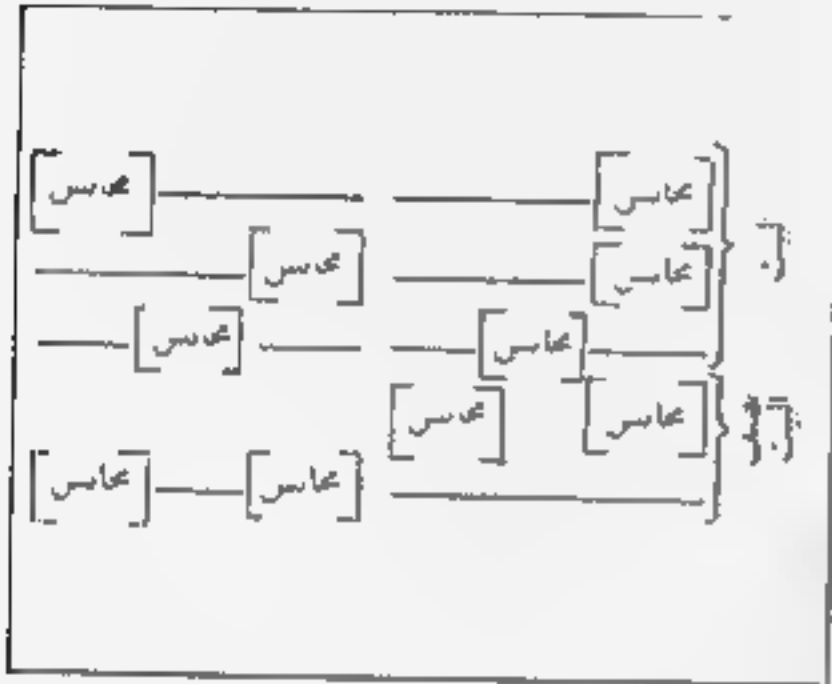
وبالرغم من أن الصورة في البيت غير متطورة لم يسمح لها التركيب الإصالي بالإفلات من ريقه التشبيه فإن تأثيرها عميق لأنها تستند إلى صورة التناظر الحافة بالبيت .

والشاعر يستغل ظاهرة التردد بسبة هامة وينزلها من البيت متارل مختلفة . وقد تصل إلى درجة عالية من الكثافة . بحيث يتخلص الإيقاع في البيت . ويتفوق على أقل ما يمكن من الأصوات لفظها لفظها . رويها رويها كم كم بل كم كم فكيد للروح كيدا [ش . ١١٨ / ٢ - ١]

وفي البيت سلم للمجاسات . مجانسة بين الأصوات مفصلة ، ومجانسة بين الكلمات . ومجانسة بين الحركات والعوامل . وهذا باب من أبواب الشعر الكري . فالشعر . وقد أدرك ذلك القدماء ونادى به المحذرون . نزوع إلى التوحد حتى تكون القصيدة كالصوت المفرد على حد قول الملاحظ . والبيت هو عمل يده ورد الأعجاز على الصدور من فوق الأصوات إلى الاندماج والتلاحم حتى الأصل اللاتيني versus بمعنى العودة والانقلاب على العقب . ولقد أكدت المدرسة الفرنسية في الإنشائية ، في إحدى نزعاتها ممثلة في الباحث الأستاذ جان كوهين (J. Cohen) «أن الرعة إلى التميظ ، الصوتي أهم مغارس الشعرية» في الشعر

ومن مظاهر استغلاله للطاقة الصوتية كثرة اعتياده على الجناس . والنظر في الجناس في «الشوقيات» وفي الأشكال التي استعاض «الطرابلسي» ما يكشف عن ظاهرة خطيرة في شعر شوقي : لعبها قطب الرحي في بحرته وهي . كما قدرناها . الحزى إلى تحقيق التوازن بالتناظر . وقد سبق أن رأينا نماذج منه في الأبيات السابقة .

إن جناساته تقع من اليك مواقع مختلفة . ولكب جميعا مسجوم ومبدأ الناظر . سواء في مستوى البيت أو مستوى نصف البيت . وقد رسم صاحب وخصائص الأسلوب «الأشكال» لكنه لم يعص على دلالاتها . وهي كالآتي



والتناظر ، وهو من أصعدة الجمالية القديمة ، عند العرب وعند من سبقهم كمن الأثوام الآخرين كالليونان ، يبدو للبدا المتحكم في خصوصيات التركيب عند شوقي ، ويبدو ذلك بدرجة أحسن في التراكييب الخارجية من المثل والنظري لية الحصة . لتزدى الرسالة شيئا زائدا عما توديه ، في أصل الوضع .

كثير من شعره حيث تصادف تغيرا بالتقديم والتأخير خاصص لهذا للدا

وبطل من هرج الرياح عزاما وبذلك من هرج البحار جبالا [ش . ١٨٥ / ١ - ٢]

فلقد ناظر بين المركبين الرصين وهوج الرياح / هرج البحار . مناظرة عامة من حيث السه ومن حيث التركيب المقطعي أيضاً . وبغوى من أهمية المناظرة التوارد الذي كاد ، لولا سقوط حركة قصيرة في الضرب ، يكون مطلقا .

وموقع التناظر من البيت مهم لأن البيت العربي ، كغيره من أبيات في كثير من اللغات ، مبني على فكرة اهلات ، فالعروض والضرب والطلع اهلات متميزة من جهة أنها علامات بارزة في مائه . قول شوقي

يرميك بالأم الزمان ودارة بالسرور واستبداده بومك [ش . ١٣٦ / ١ - ٥٨]

نلاحظ أن سبة البيت مخرجة غير مخرج العادة ، فالزمان محكم وطلعت النخوية داخل في تركيب حملتين الأولى فعلية بعمومها معام الماعل ، والثانية ، وليس من السهل تسنننا ، تقوم على اغرورين المعطويين والفعل والمفعول في الآخر ، فهو لذلك نقطة تقابل وتناظر معقبة نهاية وبداية وواضح أن تصدير الجملة الثابتة بالاسم كان لمدية تأخير المركب الفعلي (يرميك) ليحيط بالبيت من طرفيه فيحقق ضرباً من التناظر طرعا ، قد سمى «التناظر بالاستغراق» لأن الطرفين يستغرقان البيت

ولأهمية التناظر في شعره بصادف أيانا أو مقاطع ، إما أننا لا نتبين معناها ، وبمحصر قتلنا لها على بعدها الإيقاعي أو يطلب معناها فتعامل معه . وإن كنا نخلط بين عناصر دلالاتها . من النوع الأقل شبر إلى مطلع قصيدته في «مصطفى كمال» التي مطلعها

الله أنكركم في المنح من عجب يا خالد التربة جدد خالد العرب

فاهم عنصر في بيوتها الاثني عشر الأولى هو الإيقاع الصوتي ، وورد هذا البيت :

لغات / رمن / كرة الأبدان / لاهينا
ولاب / رمن / رسة الأحلام / لاهينا
[ش ١ / ٢ / ١٠٤ / ٧٧]

ملا طاقة في هذا البيت إلا هذا البناء المحكم في مستوى الإيقاع . بحيث كان كل كم في المصدر يقابله نفس الكم في العجز ، باستثناء تعويض المقطعين القصيرين في العروض بمقطع طويل في العصب . ولا أظن أحداً منا قادراً على شرح معناه للناس لأن ليس فيه معنى . وكذلك شأن مطلع قصيدته الذي ذكرناه آنفاً . ومن النوع الثاني يذكر .

حيران الطلبي ضحية مفزوح الجفن مسند
[ش ٢ / ١٢٢ / ٢١]

لشعران مناظران متطابقان ، ورغم ضمير الربط الذي يمنع آخر المصدر من التسبب على المعجز ، وضمير الربط الذي يرد الضرب إلى ما سبقه ، فإننا لا ندرك حدود الجميل ، أو بالأحرى تقع تحت وطأة السمع والإيقاع ولا تحقق المعنى .

وتندعم ظاهرة التناظر بالمقابلة ، محكم أنها وسيلة الشاعر المفصلة في بناء معانيه ، فتقع الصورة على الصورة ، الصورة الصوتية على الصورة الصوتية فعمود من ثمائر البيت في المتصل وتعلق فيه الشعور بتطابق المبادئ والمعاني وذلك من خصائص السجع الأدبي في الأداء فنقول الشاعر :

طلعت وهي مقلقة أسوداً ورخياً وهي عذبة رطاباً
[ش ١ / ١٢٢ / ٢١]

ولا يسعنا أمام بيت كهذا إلا أن نلح على أن مبدأ التناظر عمدة أساسية في صناعة «الشوقيات» . ولعل مرد الكثير من خصائص الشعر فيها إليه . والشاعر يبدو على أتم الوعى بأهمية هذا المبدأ فيجريه إلى قايته ، ويستترف كل الإمكانيات المؤدية إليه . طو استثنت الأصوات الداخلة في تركيب الكلمات لوجدت أن التناظر مائل في كل مستوى من هذا البيت : الإيقاع ، المعنى ، الوضعية النحوية .

والطريف أن صاحب «خصائص الأسلوب ...» انتبه إلى أن شوق يرغب عن المقابلة اللغوية ، ويفضل بناءه على السياق ، وقد سمى الباحث هذا النوع «المقابلة السياقية» وسميها في محاولة لنا عن شعر الثاني بـ «مقابلة التضمين» (implication)

والرابط بين هذا النوع من المقابلات ومبدأ التناظر وثيق فاجترأنا على هذا الشكل بذكرنا بصورة من أهم الصور في التقاليد البلاغية القرية في باب المقابلة وهي ما يطلق عليه (chiasme) ولا أظن أن للمفهوم موافقاً عندنا . فنقول شوق

فلنر حادول السهم نعيم ولن نلر الشقاء شقاء
[ش ١ / ١٧ / ٢١٨]

والشقاء في مألوف اللمة يقابل السعادة ويقابل النعيم اليأس

نعيم ← شقاء
يأس ← سعادة

فيصير الشاعر المقابلتين اللغويتين في مقابلة واحدة بتقاطع التناظرين .

وقد يتشكل هذا النوع من المقابلات أشكلاً أخرى ، تقع فيها الصورة على الصورة ، فبدعها الشاعر لبولد صورة جديدة ، ففوه . جميع الخلق والغضبة مرّ شف عن الحجاب فهو ضياء
[ش ١٧ / ١٤٤]

المقابلة في أصل اللمة هي :

سر ← ضياء
استعارة ← ظلام

واندساس الضمير «شف» بين العزمين (عزم - جهير) فيحمل الشاعر على تحويل العلاقة بينها على الاستعارة فاستعاد للجهر معنى الضياء ، لأنه مقترن بالضياءية أكثر من اقتران الجهر .

والجري وراء تحقيق التناظر دفع الشاعر إلى إغني خرج فيها عن أصول بنية الجملة فيحجب المعنى ولا ينكتفئ إلا بالتأمل والتدبر تحالفاهم كما شاء بمختلف من الأمان والأحلام والطلب

واضح أن التعريق من التعاطف يُلحلال الحار والحرور منها وضع
بمناظرة من جهة أخرى بين متحامين (محتف - محتف) . وهو
نوع من الخناس الناصب بالزيادة (٢) ذلك أن أصوات الكلمة
الثانية كلها موجودة بالكلمة الأولى ، بق أن الياء أصل في الكاف في
حين وجدت حرف جر في الأولى

هذه بعض مظاهر الشعرية في «الشوقيات» . لم نقصد منها
التعريف والتعظيم ، فكثير منها انتهى إليه العاد منا . وإعنا أردنا -
مقط - أن يؤكد الإمكانيات المبهجة للتورية الآن في معالجة الشعر ،
ودعوة الأجيال من طلابنا إلى الأخذ بها لتأسيس خطاب نقدي غير
مفصل عن عصره . كما أردنا أن نمنحها مدحاً إلى بعض الآراء
في بعض أطروحات الخطاب النقدي الحديث

عادت دراسة «شوق» إلى أدهاننا كثيراً من الأسئلة الأساسية في
مسار ما يسمى الحركة الشعرية الجديدة ، وبصفة أحسن في الخطاب
النقدي الذي صاحبه وبصاحبه . يسبق في الغالب ولا يسبق عليها
إعادة طرح هذه الأسئلة لا يفي

١ - اب يستعمل لغة المصاحفة لتقريب الشقة بين أنصار عمود الشعر
وأنصار القصيدة الجديدة . استعلالاً للهدنة التيبية الواقعة
اليوم في المجال النقدي . لا مثلاً للمصاحفة بصراعات أوكد
وعنف . ومواجهة الكيان العربي لتحديات مهددة وجوده .
فأهدنة في مثل هذه الظروف لا تصلح . ولي مثل هذا المجال
لا تنفع

٢ - أننا لا نخرج هذه الأسئلة لإعادة الاعتبار لشوق كتصور للشعر
والكتابة الشعرية ، فع إقرارنا بتواصل سلطانه على الدائقة
لعربية نعتقد أنه خط شعري النظم أو يكاد . والنظر
الموضوعي إلى المسافة التي قطعها حركة الشعر الحديث والمعاصر
بكل اتجاهاتها واختياراتها . إلا ما يدر . يؤدي إلى الحرم بأنه لم
يبق من الشعراء المعنودين من يتخذ شوق أنموذجاً .
فالانقطاعات الحادة التي عرفها تاريخ العرب الحديث
والتوترات التي زعزعته من الطرف إلى الطرف ، وكل أنواع
الإحباط والتزدي إلى عاشها في بناء الدولة الوطنية تحت عوطل
دولية وخارجية . كل هذا جعل الشعر أياً كان مترعاً بغير عما
كان في تجربة شوق . والحركة بين أنصار العمودي وأنصار
القصيدة الجديدة ليست صراعاً بين طريقة «شوق» ونموذجها
والقصيدة السياب أو «أدوبس» والهدنة . وهذا أمر لم تقع
الإشارة إليه بما يكفي بل كان الغموض والحلظ جزءاً من خطته .

ونحضرنا في هذا المجال شاهد طريف ، فالتد قال لنا الشاعر
الصديق «أحمد عبد المعطي حجازي» من أيام ، وكنا نحرم في
الشعر والشعراء ما معناه - نسي الشعر ليس إلى شوق ، فليس يسي
وبه نسب من هذه الدحية ، أنا أتنب مثلاً إلى علي محمود طه ،
إلى أي شادي ، إلى الثاني ومع ذلك أعترف بأن شوق شاعر

كبير والشاعران «صمود» و«ماجد» من تونس ، وهما من الذين
ساهموا نقدياً في تغذية الحركة بين اتجاهات كتابة الشعر وماظمي
الورد ، أو على الأقل أخرجوا عليه جل شعرهما المنشور ، تعرف أن
هذين للشاعرين يتسبان إلى نفس المسار الشعري

والعناية من هذا الطرح هي أن تعود إلى مسألة الشعرية بعد أن
مراجعت بعض الملاحظات التي جعلت الخطاب النقدي الحديث
متوراً منها

١ - الحجاب الهامة / المخرجة على السج القديم ، أي التي يمكن أن
تتصل بمفومات من داتها لعمليات التجاوز والكسر ، لم تعد
موجودة ، متى استثبتت بعض الأسماء ، بل لمعها لم تعد
ممكناً

٢ - إن العنف الذي كان يسم ما يسميه «إلياس خوري» «صراع
الحجرات» قد هكاً يسب ما قلناه آنفاً ، وبسبب أن القصيدة
الجديدة أصبحت أمراً واقعاً لا يمكن تجاهله ، وإن لم نشر ولم
نستمر ولم نحقق الفعالية التي حددتها العقاد الذين رعوها
وتعاطفوا معها ، وهم أحياناً الشعراء أنفسهم .

٣ - نشأ الخطاب النقدي في جو مليء بالتعقد والتدخل مجانب
مقولاته سديعية . تعالج المسائل بكثير من التسرع أو بأعماط في
التحليل مستلبة أو باغة تغلب عليها الهامية . ولذلك بقينا
عائرين عن تقدير عمق هذه التحولات وربما رأينا تحولاً حيث
لا تحول . إن الخطاب الذي يعرله المجتمع العربي عن نفسه
خطاب مليء بالشعارات هزيل الطاقة على الكشف واستشر .

٤ - في تقديرنا أننا اليوم أكثر استعداداً من أي وقت مضى لاستفادة
من تجارب غيرنا في ميادين البحث وفلسفة المصاح ، وأفكرها
بشكل خاص في الأعمال التي يقوم بها التيار المتنم حول «ميشيل
هوكو» في المحرمات المرفية والإستمولوجيا

كما أن الأبحاث في مسألة «الشعرية مع الإنشائية» تطورت بشكل
لافت في النصف الثاني من هذا القرن ، فغيرت من نظرة الإنسان إلى
النفس الأدبي تغييراً عميقاً في كثير من مستوياته

والآراء التي يعرضها هنا نهم الخطاب النقدي ولا نهم لإبداع
الشعر . وهي ما مساهمة نضيفها إلى مساهمات من سبق «إخراج
لغة التقه من محامية اللغة السائلة» و«تجاوز النظم السريع»
والصخب الذي رافق انهيار القصيدة الجديدة^(١)

• • •

والسؤال الذي نتطرق منه هو : ما مولد «الشعرية» في الشعر؟ ما
المواصفات التي تبوي خطانا لغوياً حكم للشعر؟ والإجابة تأتي
بطيئة الحال إلى تعريف الشعر ولو بصورة غير مباشرة

الجواب ليس مبوراً الآن ولا يعتقد أنه سيكون مبوراً في

المستعمل القريب والمحجودات المتواصلة من القديم إلى اليوم لم تتقدم خطوة حاسمة ، والخطاب النقدي العربي الحالي في الموضوع . رغم أهمية الحركة التي أثارها ، ملئ بالقطاب والتراجعات . وعميق الدلالة أن تصبب جهودات أكبر من تادي بـ « علم الأدب » في « لغة النص »^(١) وتعتبر تحديداتها بالإيجاب لا يجمع من محاولة تحديدها بأسلب أو بالخلف ، كما يقول للناطق .

أول عنصر تركز عليه النقد في تمييز الشعر الحق ، أو القصيدة الجديدة عن الشعر القديم هو الوزن . وليس من علماء العربية من تواتر وزود اسمه تواتر اسم « الخليل »

وليس نقيت القصيدة مدة طويلة متزودة « مترجمة » بين الإيقاع المعمودى بكل ما يور من إمكانيات إيقاع تقصده في « تناغمها الداخلي الحركي » فإن الخطاب النقدي الراسخ . لا سيما الذي شب في منابت مجلة « شعر » وإلى نحو ما « الآداب » ، بدأ قاطعا قائما على الإمكانيات الموضوعية للتحويل . ولا تخلو لنت من المخاتبة وشعارية ، ولعمد مسؤول إلى حد من الخطأ والخط في تقدير بعض مراحل الشعر الحر من جهة تعلقها أو امصاطها عن التعميلة يقول « أدونيس » في مقال قديم لم يجد عما جاء به إليها لا^(٢)

« إن تحديد الشعر بالوزن تحديد خارجي سطحي » قد يتألف الشعر ، إنه تحديد للنظم لا للشعر ، فليس كل كلام موزون شعراً وليس كل نثر خالياً بالضرورة عن الشعر »

والأكيد أن كل من يعرف نصوص النقد القديم ونصوص نقد الشعر . « وأدونيس » يعرفها معرفة جيدة . لا يتخرج من أن يرد هذا الكلام إلى « يونس بن حبيب » أو « ابن طباطباه » أو « ابن رشيق » أو « ابن جلدود » .

والأكيد أيضاً ، وهنا ندخل إلى نقطة مهمة . أن العرب لم تعرف الشعر بالوزن أو هي لم تعلق « شعرية » الشعر بالوزن وإن اعتبرته عنصراً مجزأ . ونحورتنا نصوص كبيرة إذا أراد أصحابها الغنى من قيمة الشعر قالوا ليس له إلا الوزن . ومن يونس ابن حبيب - الذي مثل عن أحسن الشعر فقال . « إنا هو كلام فأحسهم كلاماً أشعرهم » لاحظ أنه لم يقل أحسنهم وزناً - إلى « ابن رشيد » الذي لم يعر الوزن أهمية في تحديد « شعرية » الشعر - والمصطلح له - إلى حازم . هؤلاء كلهم كانوا لا يقصرون الشعر على الوزن . لأنهم كانوا يفرقون بين صياغة الشعر و« شعرية » . والشعرية غير الشعر وغير صياغة الشعر

فالشعرية من الشعر بمنزلة اللغة من الكلام وبمتركة النص الممكن من النص المحقق .

واهتمامهم بالوزن في تعريف الشعر يكشف عن مسج في البحث . أكثر مما يدل على قناعة جلية أو شعرية . فكان لابد أن

تستمر ألا يهتموا بالوزن ، وهم ينطلقون من مسجرات معدلة على حو ما وارده على إيقاع معين .

ثم إن الاهتمام بالوزن في الشعر يجب أن يظن إليه في نطاق مشكل أعم وأهم ، هو مشكل تصف الأنواع الأدبية أو أنماط الكتابة خاصة في السق الثاني المعروف بنظم نثر

صحيح أن القاعدة أصبحت بعد ذلك متحركة ، لكن صحيح أيضاً أن القواعد لابد أن تحتكم إلى قانون التطور

مسألة الوزن أحاط بها صحت كثير ، فلم توضع في سياق المعرفي الخلف بها . ونحن نقدر أن الشق المتمسك بعمود الشعر من المعاصرين مسزول إلى حد كبير عن هذا الوضع ، لأنه أوهم أن الشعر لا يقوم إلا على هذا العنصر على هذا النحو ، ولأنه أعرض عن إمكانيات التجاور التي يفرحها الشق المقابل إن نظر أو تصيغاً .

وفي عصم الصراع حول الإيقاع طرح « البديل الخلدوي » عن عروض الخليل في أشكال وأنماط طرح في قراءة أخرى لية التعميلة يوم الإيقاع - النواة وتوليد رياضها إلى ما شاء الشعر والشاعر أو الناقد في حالات كثيرة . والمفترح الإيقاع بالإبداع والإيقاع بالرمز .

وانتهى المطالب إلى هذا القطع الذي جاء على لسان أحد رواد القصيدة الجديدة وأحد أكبر منظريها . « لن تسكن القصيدة الحديثة في أي شكل ، وهي جاعلة أبداً في الحرب من كل أنواع الانحياز في أوزان أو إيقاعات محددة » [أدونيس]

إن القصيدة الجديدة بمطوق هذا النص نسي على ذلك ذكره الإيقاع من جهة أنه ظاهرة يمكن محاصرتها وتحديداتها . أو هي التقبص الإيجابي لمفهوم الإيقاع ، فكل قصيدة إيقاعية . وهو واحد احد لا يتكرر ولا يستعاد ، يموت وقت نموت القصيدة بالقراءة أو بالكتابة . وعند هذا الحد يطرح سؤال مهم : من أين يتجلى الإيقاع في القصيدة ؟ هل التناغم المائل داخل الشعر منبت عن الخط الخلف ؟

هل إيقاع الشعر مفدود على مفاص الشعر أو مغطى ثقال أنثروبولوجي لصيق بالإنسان في صيرورته التاريخية الطويلة . وتفسه داخل سلوك ثقافي وحضاري معين ؟ هل يختلف إحساسنا بالإيقاع في الشعر عن إحساسنا بأنواع التوقيع الصارية في النواة الروحية للأمة التي يح بها ومها الشعر ؟

ما لم نجب عن هذا السؤال ولم نتعمق في بحث أنماط تناغمنا مع العالم فإن مسألة الإيقاع تبقى حديث صالونات أو في أحسن الأحوال خطاباً إيديولوجياً .

ولعل السبب الذي من أبطه لم تصل القصيدة الجديدة إلى تحقيق فضائية إيماعية مرده إلى أن الانكسار في الدائقة العربية لم يتم . لم يتم بالمعنى الذي تعفث عنه أنصارها

من عدم الحصول ، « يكسر الماضي ويكسر الدوق العام القديم »
ويعامل القصيدة الجديدة على مستوى تجرعه المروءة والاسنخ بالصد .
وهو صد لا يعنى قطعه أسهل من الإبداع ، بل قد تكون فعلا أعنى
إبداعا ، لكنه إيقاع لم يتسرب إلى الدائقة لأنها لم تحل
وطبعا يطرح هنا سؤال حجم الخلل ، أليس من حق المدح أن
يساهم في تحويل الدائقة ويعمل على تغييرها ؟

الجواب نعم ولكن المعصلة في معرفة المدى

في أدب الحديث والمعاصر ظهره لاند من لعب النظر إليها إلى
الكلمة ، شعرا أو نثرا ، على الأقل ، ماحنون ومانحون
بدون حكمة عادية ، وهم يعرفون الأبحاث النظرية في تعاب
حرى . ولعلهم أحيانا ينقلونها أو ينقلون شعرهم إليها لئلا تأتى
على زمن كان العلم فيه تقصيا في الشعرية ، لكنها تريد أن تقول إن
من الظواهر ما يأتي نفلها من انحراسها انحراسا عوفيا فوق أرضية
تتطلبها ، أو ليس هذا ما يسمى ميلادها

والانكسارات الإستمولوجية التي حدثت في المصنع الفرنسي ،
مثلا ، والتي أبان عنها فوكو بشكل رائع ، هي المتحركة بمسار الشعر
ومن الخطأ نقل هذه التعاريف إلى أرضية لم تعرف نفس النسق في
التحول والانعطاف

والخطأ في تقدير صق الانكسار في مستوى ، الإستمنى ، الذي
يؤسس الظاهرة يؤدي إلى كثير من الإحساس والإحباط والاعتزاز

والتحول لا يتم بالرجعة ، رجعة الفرد أو رجعة المجموعة ، وإنما
تتحكم فيه عناصر متشعبة متداخلة ولنا في تاريخنا مثالا واضح
الدلالة عما نقول ، إذ ليس من اليسر الإملات من محبة البنية
المهيمنة ، هذا المثال هو « الحافظ » ، فالمقدمة للجمعية العامة التي
صدر بها ميثاقه « الحيوان » تدل على جملة ما تدل على الإرهاص
تحويل - أو الرجعة فيه - صبق في مستوى البنية الثقافية : التحول
من المساهمة إلى الكتابة . وقد نحس صاحب الحيوان له إلى درجة
السر بالشعر ، والعريب أن أغلب الدارسين ظنوه يعمل من شأنه ،
ولكنه وضع معياره في أدبية النص استجابة لمقتضيات البنية المهيمنة
فجاءت قوانينه قوانين مشاهدة لا كتابة

لا بد إذن من مراجعة البدائل المقترحة والتعمق في فهم السبب
الكامن وراء الفعالية الباقية والأجزاء الخارجية والأقضية الشكلية ،
حق عند أكثر القراء « تعاطفا مع تجربة القصيدة الجديدة »

أما المسألة الثانية فننتقل فيها من نص « لادونيس » ونعتقد أنه أثر
في الخطاب النقدي المنسب للقصيدة الجديدة تأثيرا حقيقيا . وسورده
كاملا على طوله

لقد انتهى عهد الكلمة - الغاية ، وانتهى معه عهد تكون فيه
القصيدة كيميائية لغوية ، أصبحت القصيدة كيميائية شعرية ... ولقد
رفض الرؤى الشعرية القديمة للعالم عند الشاعر الجديد واقعا صديقا
غامضا من جهة ، وولدت من جهة أخرى ذاتية تحيد عن « الواقع » إن

لم نحاول الاتصال عنه . وهذا يعنى بكلام آخر فقدان الأحكام
المشركة بين الشاعر والقارئ وفقدان اللغة المشتركة ، والثقافة الشعرية
المشركة ... فقد صار الشعر الجديد الشخص الشاعر نفسه .. ليس
من الضروري لكي نسمع بالشعر أن نترك معه إدراكا شاملا ،
بل لعل مثل هذا الإحراث يفقدنا المنة ، ذلك أن الغموض هو قوام
الرغبة بالمعرفة - ولذلك هو قوام الشعر « (١) »

هذه القضية ألصق بالقصيدة الجديدة من المسألة السابقة واشد
خطورة ، لأنها تطرح مشكل الدلالة صرحا حاسما ومن ثم فهي
تطرح دور الشعر ووظيفته

صحيح أن الكلمة في الشعر ، ولي فهم منظور له ، لا يطلب
مها أن تكون ناعمة بمعنى أن يكون أصل تعلقها بمعناها على ما يجرى
في الكلام العادي أو الخطبة ، والأکید أن جانبها منها من التجربة
الشعرية مثل لأنه ، للمناسبات إيديولوجية ، سعى إلى الحصول على
الأثر السريع والزفت . فكانت الكلمة فيه تحت أكثر مما توحى
وهيس

وهذا المعنى مهم أن القصيدة ، والشعر جملة ، « فتح » أو بنية
مفتوحة هي فتح من جهة أنها تستشرف ما يقع وراء الظواهر
والوقائع ، وبنية مفتوحة لأنها قابلة للقراءة والتأويل ، لا تصم معنى
بهاثيا وإنما تشع باحتمالات دلالية لاحد لها .

وبهذا المعنى نقول إن الشعر القديم بقي بلائس الأشياء من
السطح ، لأنه واقع داخل ماحدد له من مواضع ومقاييس ولم
أدراجاوي كسرهما واختراقها ولستجلاء الخفايا الواقعة وراءها . وقد
كرست تقاييد القراءة عندما هذا النوع من شعر محصور بالاستدعاء
شعر الصوفية والباطنية ممن كانوا يبحثون عن الوجه الخفي للنص ،
ويرصدون ما لم يقل أكثر مما يترصدون ما قبل .

صحيح أيضا أن الإدراك ليس شرطا ضروريا للمتعة ، فبعضها
كثيرة ، وكثير من نصوص التراث ، كما تعلم ، ربطها بالإعجاب
والنسيج على غير المؤلف . وفي الشعر القديم ، وفي شعر « شوقي »
بالتات ، كثير من الشواهد التي لاشك في أثرها الشعري وإن غاب
معناها . ومع أن الغموض غير الغموض . فالغموض الذي يفصده
« لادونيس » متولد من انسراب القصيدة داخل ذاته وتاريخه
وهوسه ، الغموض الآن من خص العالم المائل وإحادته صياغته
صياغة للمستقبل لا وجود لها إلا في محطات الشاعر وحياها
القصيدة

ولكن هل ملزوم هذا أن يقطع الشاعر ويست ، هل بالإمكان
فهم الإبداع هذا الفهم بحيث يصبح الشعر عوان انقطاع التواصل
بين الناس وانزواء كل فرد في عالمه الدلالي والأسطوري والعموي
مامعنى أن يفرغ الشاعر اللغة والكون من المعنى ليعلمها معنى آخر
يؤدي إلى توحيد الشعر والشاعر ولا يلجج فهم ؟

إن مدح كتابه العربيه في السنينات ، لاسيما ما سمي القصة الحديدية أو العصاة المصادمة ، وهي مدح نعت بشكل لامع هذا الشكل ، نعت في تاريخ أوروبا الأدبي هامشة ، انتهت في كثير من الأحيان إلى طريق مسدود ، لأنها عجزت عن تشيئة الأشياء وإفراغها من دلالتها وقيامها بنفسها دلالة

وأكيد أن القراءة كسلوك تقاي ، به وعن طريقه وحده تكون الكتابة مشروعة وثيقة العلة بالفهم ، أو بوع من الفهم ولا يمكن شعر يقطع عن كل إمكانية استهلاك ، في المرحلة الراحنة على الأقل ، إلا أن يبقى تجارب مخبرية على هامش الصراعات الثقافية

هذا أيضا لابد أن يعود إلى تحديد علاقة الإنسان باللغة وما لدى لدى لجرى فيه ، دون أن يقطع ما يشدها إلى مشروع وجودها تتواصل

هل يمكن تحريك اللغة لمؤسسة من أجل وطنيتها وانحادها مركب غريب ؟

وهل يمكن ، عالم نعرف الأسس المعرفية العميقة التي انبت عليها علاقة المتقبل باللغة والفعل ، أن نزع به في تجارب تذهب في نقص الدلالة والمعنى هذا المذهب ؟

يدور لنا أن احتلال موضوع الغموض مكانة متميزة في الخطاب النقدي المنقلب على الشعر الحديث دليل على أن التجاوز باللغة حتماً تنقطع معه الدلالة معناه غربة الخطاب وغربة الشعر والشاعر .

إن الخطاب النقدي العربي السائد للشعر الحديث والمناقص له خطاب يقوم على فكرة القصة ، وجود أحدهما مشروط بالآخر الآخر ، وهذا من علامات محاييه هذا الخطاب ، لأن الواقع لا يمثّل ، ولهذا طرحت مقولة الدلائل في كثير من الدراسات والتعريف أنه خطاب يتركز على هذه المقولة والساق التاريخي والثقافي والاجتماعي حافل بما يكذبها

فلماذا يتعاشق في بلداننا القمع والرمي . ويتعاشق الوجدانية وعبادة الشخصية ، ويتعاشق الفقر المحجل مع الزنا المحجل . وحامل أكبر الشهادات أبوه لا يقدر على كتابة اسمه . يتعاشق «الممكن» مع الحقة . ويتعاشق «فيور» مع «بيير كروان» وهو يقوم الخطاب النقدي على منطق القصة والدلائل ؟ !

الهوامش

- (١) ش «شرقيات» ويشير الرقم الأول إلى الجزء ، ما تالي «الجزء» ويصحب والرب
- (٢) منبج الأخ الصديق أحمد عبد الغني حجازي في استمارة عبد القهرم
- (٣) خصائص الأسلوب في النثرية ، ص ١٦
- (٤) نظري : إلياس عوي ، دراسة في نقد الشعر ، بيروت ، دار ابن رشد ١٩٧٩
- (٥) شير حنا إلى ديوان ط R Barthes
- (٦) رسم الشعر ، ط ٢ ، ١٩٧٨ ، ص ١٦
- (٧) المرجع السابق ، ط ٢ ، ص ١٨ - ٢٠

الذاتية والكلاسيكية في شعر شوقي

محمد مصطفى بدوي

أود في هذه الكلمة أن ألقى كلمة متأبئة عند قصيدة «اللال» لشوقي لقد اخترت هذه القصيدة بالذات لعدة أسباب منها أنها تمثل بعض جوانب من فن شوقي عبر تمثيل ، ومنها قصرها مما يسمح لنا هنا بالتركيز على كل جزء من أجزائها ، وبحول يتناوب بين الأبرلاق في هاوية التعميمات والأحكام المطلقة التي كثيرا ما يبردى فيها الحديث عن شعر شوقي وأريد أن نظل في حديثنا على كتب من نص شوقي بحيث ترتبط لعلقاتنا ارتباطا وليفا بهذا النص فلاشك أن شوقي ، على الرغم من تلك المؤلفات العديدة التي وضعت في دراسة شعره ، لا يزال بحاجة ماسة إلى من يتناول بالتفصيل شعره من حيث هو شعر أولا ، قبل أن يكون وليقة اجتماعية أو تاريخية أو فكرية . شوقي الذي سندرسه في هذه الكلمة هو إذن شوقي الشاعر ، لا شوقي شاعر الوطنية ، أو شاعر العروبة ، أو شاعر الخلافة ، أو شاعر الإسلام

ولأننا سنتناول قصيدة «اللال» بالتفصيل المفصل ينبغي لنا أن تكون القصيدة ماثلة أمامنا ولذلك لا بد من أن نورد هنا كاملة

- ١٠ - ومن صائر الدهر صبرى له شكا في الثلاثين شكوى (بيد)
١١ - فمشت ومشي برى أحلى كفى (حسين) ودهرى (يزيد)
١٢ - فليت حتى صحت المهور وفاربت حتى ضجبت الحود

- ١ - سرون فماد ودهر بهد لمعرك مالى الليالى جديد
٢ - أضاء لآدم هذا اللال فكيف نقول اللال الوليد
٣ - لقد عله الزمان القريب وعصى علينا الزمان البعيد
٤ - على صفحته حديث القرى وأيام (صباح) ودينا (نحو)
٥ - (طوبى) أهله بالفرقة (طوبى) مقفلة بالعصود
٦ - يزول بعض سنه الصفا ويلى بعض سنه الحديد
٧ - ومن صعب وهو جلى الليالى يسجد الليالى لها يسجد . . .

نظم شوقي هذه القصيدة في مناسبة عيد ميلاده الثلاثين . لقد اتصرم عام آخر من عمره ، ومن ثم كان من الطبيعي أن يلقى الشاعر نظرة إلى الوراء ، ليرى حصيلة هذا العام ، بل ومقدار ما أجزه في الثلاثين عاما التي مضت . إنه يشعر بأن تلك السنوات اخباية كانت جميعها من نخط واحد . بل إن إحساسه بأن حياته مرت كلها على وتيرة واحدة يدفعه إلى إسقاط هذه الرقعة على الزمن ذاته ، فالزمن كله يمتص على وتيرة واحدة . الحياة كلها وتيرة ، والزمن لا يعمل أكثر من أن يكرر نفسه

- ٨ - يملون بأعنام قد عدت لي فلياليت شعري ماذا تعود
٩ - لقد كنت في الأمس مالم نرد لعل أنت في اليوم مالا نريد

«سور تعاد ودهر يعيد»

هذه هي القصيدة العامة التي يستهل الشاعر بها قصيدته ، قصيدة لا تتخلو من بعض الإيهام ، فلفظة «تعاد» تعني أن الدهر يرجع السنين لتناكها هي ، أو يجعلها ترجع إلينا كما رحلت عنا ، وهي تعني أيضا أن الدهر «يكبر» هذه السنين مثلاً بكبر. التلمذ درساً ليحفظه عن ظهر قلب . وعنى عن الذكر ما في المدلولين - وكلاهما مقصود - من صفة الرثابة والآلية . السور تعود وتعاد ، لا تحمل في طياتها أي شيء جديد.

ولاشك أن الصيغة التي وردت بها هذه القصيدة العامة «سور تعاد» لها دلالتها ، فالجملة اسمية إلا أنه ينبغي لنا أن نعتبر «سور» ، لكونها بكرة ، خيراً لمتداً محدوف تقديره هي ، فلكي تكتمل الجملة ، أي نكي بنوعها مبتدؤها وحبرها ، ينبغي أن نراها على أنها مثلاً «هي سور تعاد» وحذف المتداً هنا من شأنه - في نظرنا - أن يضربنا مباشرة ، وبدون أي تمهيد ، في قلب الموضوع باستبعاد كل ما ليس ضرورياً . وهو فصلاً عما ينبغي من الإيجاز والتذكير بضيء الكلام صفة المباشرة والفرامية . بل إن فيه أيضاً ما يوحى ، ولو من بعيد ، غزل ، شاعر ، مما يشبه هنت ولا يجعله يكلف نفسه عناء كتابة جملة كاملة ذات مبتدأ وحبر . إذ لا جدوى من أي عناء في وجود آل متكرر ، وحياة لا جديد فيها ولا معنى . وليس عذراً «دهر يعيد» مجرد تكرار مرادف لعبارة «سور تعاد» كما قد يبدو لأول وهلة ، على الرغم من أن ما فيها من التكرار ينبغي لنا أن نؤكد فكرة تكرار الزمن ورتابته ، فالسور تدل على الزمن فقط على حدة ، والدهر أكثر من مجرد الزمن ، إذ لا يحلوه سوى معانٍ تتعلق بالقضاء والقدر وما يتحكم في عالم الفساد والتغير ، أي في هذه الحياة الدنيا وهذه المعاني لكلمة الدهر مترسّض لنا بوضوح وقوة بما بعد في آخر القصيدة في البيتين العاشر والحادي عشر.

١٠ - ومن صابر الدهر صبري له شكاً في الثلاثين شكوى (ليد)

١١ - طمعت ومثل يرى نسق كافي (حين) ودهري (ليد)

ونقسم الشاعر «لعمرك» في الشطر الثاني «لعمرك ما في الليالي جديد» لعله اختاره لقرب اللفظة من لفظة «عمر» الذي هو الموضوع المباشر للقصيدة ، أعني انصرام عام من عمر الشاعر وحلول عام جديد . هذا وقد وفق الشاعر في استخدام «الليالي» رمزاً للزمن حقاً إن لفظة «الليالي» تعبير شائع يفيد الزمن ، وهي هنا أشد موسيقية وشاعرية من لفظة أخرى كالزمن مثلاً ، غير أن اختيار «الليالي» مآلات للتصريح عن فكرة أنه لا جديد تحت الشمس إنما يهتد السيل بمعنى البيت الثاني

«أصواء لآدم هذا اللال فكيف تقول للال الوليد»

فالوقت هنا هو «الليل» والشاعر عارق في تأملاته في حياته وإعجازاته ، وحيد في الكون ينظر إلى السماء ، فيجد فيها اللال . وطبعاً أنه في عيد ميلاده لا يجد في السماء النور الكامل ، وإنما يرى اللال الوليد ، أي يرى انعكاساً لها العام من عمره

وكما أنه لا جديد في الليالي ، كذلك لا جديد في ذلك اللال الذي ينظر إلى الشاعر من عل . إنه هناك في السماء منذ بدء الخليقة : لقد أصاء لآدم ، ومن ثم «فكيف تقول اللال الوليد» والمفارقة بين لعم ذلك الجرم السماوي ، وبين جدالة مظهره هي جزء من سلسلة المفارقات التي تتألف منها القصيدة ، والتي تفسر ما في جو القصيدة من غم وحرر . وتتشأ المفارقة - أيضاً - من التعبير اللغوي ذاته الذي يصف تلك الظاهرة الكونية بأنها وليد . وكما توهمت من قبل ، تولدت صورة اللال الوليد على نحو طبيعي من الموقف الذي وجد الشاعر فيه نفسه ، أي ميلاد عام جديد في حياته . ولكن كما أنه من الخطأ البين افتراض وجود أي جدة «حقيقية» في اللال ، كذلك من الخطأ البين أن ينظر الشاعر أن هناك شيئاً جديداً ، حقاً ينتظره في عامه الجديد . إن إحساس الشاعر برتابة الحياة إحساس كامل مطلق . فالقمر الذي يصي له الآن هو نفس القمر الذي أصاء لآدم . وسجن يشبه الشاعر موقفه بموقف آدم إنما هو يرى نفسه كما لو كان آدم . بل إن إحساسه برتابة حياته ومثلها ، وبأنه يبطوها ، يجعله يشعر بأنه هو آدم

وليس الحياة البشرية في نظر الشاعر رتيبة فحسب ، وإنما هي أيضاً تافهة ضئيلة . فمن نستعدهم القمر حين نحسب أيامنا ، أي حين نحسب زمناً الضئيل ، على حين أن الزمن نفسه (الذي يرمز له القمر القديم الصامد) يتغير حيواتنا وأجيالنا البشرية بأكملها مجرد وحدات لحسابه

«نعد عليه الزمان القريب ونحصى علينا الزمان البعيد»

يفرق شوقي هنا بين البعد والإحصاء . فالعد غير الإحصاء . وقد بما قال الشاعر الخارث بن خالد الخزومي مخاطباً ليلاه (الأعاني - طبعة القاهرة : ١٩٢٩ - ج ٣ ص ٣٣٣) .

«مدن ذبا واحدا ما جنه على وما أحصى فلوهمكم هذا

فانعد بلائم زمنا القريب ، كما يلائم الإحصاء تلك الحقب الشاسعة من الزمان البعيد ، إذ إن مجال الإحصاء هو الكثرة الكثيرة والأعداد المائلة . واستخدام الطباق في «الزمان القريب» و«الزمان البعيد» ليس من باب التبعيض فقط ، وإنما هو ظاهرة أساسية يقوم عليها بناء القصيدة ، فالمقابلة بين الزمان القريب ، أي الزمان البشري القصير العابر ، وبين الزمان البعيد ، أي الزمان الكوني الشاسع تلك المقابلة التي شأنت عن وقرع الشاعر بالليل وحيدا إزاء الكون إنما يطورها شوقي على نحو رائع فيعرف عليها سلسلة من التنوعات الموسيقية في الأبيات التالية .

٤ - على صفحة حديث القري وأيام «عاد» ودنيا (نمود)

٥ - «طبية» أهله بالفلوك (طبية) مقفلة بالصعيد

٦ - يقول يحضر مناه الصفا ويغنى ببعض مناه الحبيب

٧ - ومن عجب وهو جد القبال يسجد قسبان لها يسجد

يقابل الشاعر بين صمود القمر الأبدى وبين ما في تاريخ البشرية من أحداث هائلة متسيرة .

« على صفحته حديث القرى »

وواضح مافي هذه العبارة من جناس ، فالصفحة هي سطح الشيء ، وهي أيضا صفحة الكتاب . ويعتبر الشاعر سطح القمر صفحة سطر عليها تاريخ البشرية ، وهي صورة مرتبطة ارتباطا عضويا بما جاء فيها من أن القمر يحصى على البشرية الزمان القميد ، ولذلك فهو يدون مايجسده على صفحته . وحين يفصل الشاعر القرى والحصارات للسطر تاريخها على وجه القمر ، تجلده يذكر أسماء مدن وحصارات مشحونة بالإحباطات العاطفية : منها الجاهل والإسلامي ومنها الفرعوني ، أسماء من القرآن الكريم أو من تاريخ مصر القديم ، «أيام (عاد) وديا (نمود)» ولا تفتق كلمة «أيام» الزمن فقط ، وإنما هي تذكرنا بأيام العرب ، أي الحروب والمعارك ، وما إلى ذلك ، مما يقوم عليه التاريخ في مفهوم العرب القديم . كذلك توحى لفظة «ديا» بالجهد والعظمة في هذه الحياة . وكثيرا ماورد اسم فيلتي عاد ونمود معا في شعر القدماء ، مثل الأعشى وطرفة وزهير ، وهما يرمزان إلى المجد الغابر وزوال كل عظمة وحرث . وتدل «عاد» أيضا على ما هو قديم ، ومايتنسب إلى فجر تاريخ البشرية ، كما في عبارة (من عهد عاد) . لذلك كان ذكر عاد مرة طبيعيا مهذ له ذكر آدم في البيت الثاني . ويرد ذكر عاد ونمود معا في القرآن الكريم ، عبرة لكل من طمى وفسد نتيجة بالحرث من عهد وحرث في هذه الدنيا . في سورة «القمر» مثلا نجد هذه الآيات

« ألم تركب فعل ركب عاد (٦) إرم ذات الجوارح (٧) التي لم يخلق مثلها في البلاد (٨) ونمود الذين جابوا الصحر بالواد (٩) ولهمون ذى الأوتاد (١٠) »

وللاحظ أن أبرز عنصر في هذا الوصف هو روعة العبارة والمهندسة «إرم ذات الجوارح» . ولعل هذا يعبر لنا لماذا كان انتقال شوق من عاد ونمود إلى طيبة بالذات ، عاصمة مصر الفرعونية آثارها الرائعة ، انتفالا طبيعيا للعابة

لقد مضت عاد ونمود إلى غير رجعة ولم تخلفا أي أثر محسوس . أما طيبة ، التي كانت آهلة بالملوك يوما من الأيام ، فقد أصبحت لأن بقعة مقفرة في صعيد مصر يراها الجميع . إن المقابلة بين الاثنين واضحة جدا ، وواضح أيضا مقدار المقابلة بين طيبة الأسى ، مملوكتها ومهددها ، وطيبة اليوم بالصعيد ، والصعيد في دهن القاهرة أيام شوق مرتبط بالتحلف والعمر والجهل والحياة البدائية . إن جميع الإنجازات البشرية ، وكل محمد ديموى مصيره العدم والسيان ، على حين أن القمر لايزال صامدا لايجول ضوؤه ولايزول

«يزول ببعض سنه الصفا ويغوى ببعض سنه الحديد»
وكلمتا «الصفا» و«الحديد» - على الرغم من ورودهما معا في تراثا الشعرى - عند أي المتاهة مثلا

وأي نسج ينفوت الصفا إذا كان يمل الصفا والحديد .
(ديوان أي المتاهة : تحقيق شيخو ١٧ / ١٨)

هاتان الكلمتان لأنها تحيطان مباشرة ، بعد الإشارة إلى طيبة في البيت السابق (ولأنها إذا تذكرنا ولع شوق بأثار مصر لفرعونية) ، توحيان بآثار الإنسان أو بما يحمله من مصنوعات من الحجر والحديد ، وهي آثار عالها إلى الزوال والفساد والنفاء

كذلك تذكرنا كلمة «الصفا» بجبل الصفا في مكة المكرمة وبمراسم الحج . ولما كان جبل الصفا لا يكاد يعلو على سطح الأرض فإنه بذلك يشهد بقوة الزمن في تمرية الحجر وإبادته . وللاحظ التوازن في هذا البيت

يزول ببعض سنه الصفا ويغوى ببعض سنه الحديد

وفي البيت السابق

(وطيبة) آهلة بالملوك (وطيبة) مقفرة بالصعيد

وإن كان التوازن مختلفا في الحالتين : فهو توازن طباق في البيت السابق ، وفي البيت اللاحق توازن قواز واطراد . وتكشف لنا آخر عبارة للشاعر في وصف القمر مقدار دهشة وحيرة إزاء طبيعة الزمن المتناضة

«ومن عجب وهو جذ الثيل بسبب الطيل لما يجيد»

«فالقمر يسجل بداية حياة الإنسان ولكنه أيضا يسجل تطوره ومسيرة حتى الموت . فهو إذن يشير إلى الحياة ويشير إلى الموت معا ، إنه يجت مايلد . أما صورة الأب أو الجذ الذي يبد أولاده فأغلب الظن أن مصدرها الأسطورة البرنابية القديمة التي تمثل «كروغوس» ، أي الخرس ، في هيئة رجل يلثم أولاده . ولعل شوق أثناء إقامته في أوروبا رأى نسخة من لوحة المصور الأسماني الشهير «جوربا» التي يصور فيها «كروغوس» وهو يلثم أولاده فتركت في نفسه أثرا عبقيا . وجدير بالذكر أن صياغة شوق يتردد فيها صدى من التراث الشعري العربي ، وبالأذات من قول جميل بثينة «ولاحيا فيما بيدي» ويحسنا هنا المصنوع تقابل ، ولو على نحو لاشعوري ، بين عالم (جميل) الذي يقهر الحب فيه الزمن والموت ، وبين عالم (شوق) الذي سمته الزوال ، ويتقلب فيه الزمن على كل شيء ، إنه عالم يتسم بالموت والعقم والحطب ، وهذا يؤدي بنا إلى القسم الثاني من القصيدة

...

في هذا القسم الثاني ينتقل الشاعر من العام إلى الخاص ، أي من مفهوم الزمن ومن الحلال في السماء إلى عيد ميلاده هو . فبدلا من المس التي ترد في القصيدة العامة في مطلع القصيدة نجد ستة وأحادة بالذات ، هي السنة الجديدة في عمر الشاعر ، وبماطيا قائلا :

أ- يقولون يا عام قد عدت لي فيليت شعري مجالا لعمود
في هذا الكلام أيضا صدى عذات لمطلع قصيدة «المنى» المشهورة في حجاب «كافور»

عيد بأية حال عدت يا عيد بما معنى ثم لأمر فيك تجد

ولعل هذه القصيدة من كلام الشاعر بر مصر لنا إحساس شوق برفاته حانه وعصمها . فكل من الشاعر من يعانى من الشغل بالمثل . وإحباط . ومن عدم عفو أحلامه الطموحه . وتصبح ذلك في حانه شوق من عدد لأسباب الأربعة التي تحتها القصيدة .

- ٩ - لقد كنت في الأمس عالم لود . هل انت في اليوم عالم لود
- ١٠ - ومن صابر الدهر صبرى له . شكا في الثلاثى شكوى (ليد)
- ١١ - ظلمت ومثل برى الحق كالى (حسب) ودعوى (يريد)
- ١٢ - لاديت على صحت الجلول . وداريت على صحت الجلول

والسؤال الذى يطرح نفسه هو : لماذا لم يذكر الشاعر في هذه القصيدة شوقه برفاته ؟ والجواب هو : لأن الشاعر قد عانى من الشغل بالمثل . وإحباط . ومن عدم عفو أحلامه الطموحه . وتصبح ذلك في حانه شوق من عدد لأسباب الأربعة التي تحتها القصيدة .

فالسعى بين الصفا والمروة الذى يقوم به الحاج المسلم . يقال إنه برمر إلى سعى هاجر . امرأة إبراهيم عليه السلام . وهو سعى الحبيب باحثاً عن الماء لكي تروى به ظمأها إسحاق . وكذلك يشعر شوق بأن القدر كان قاسياً عليه مثلاً كان «يريد بن معاوية» قاسياً على «الحسين» ولد «عل بن أبي طالب» حين قتله في معركة كربلاء . تلك المعركة التي كان لها أثر حاسم في تاريخ الإسلام والتي جعلت يذكرها الشيعة في تخطيطات التعمية . وفيها تصور عذاب الشهداء نفساً براً واقباً . وأمر أن يكون هذا العذاب من العظماء . وهكذا . حين يقارن شوق نفسه بالحسين إنما تصور نفسه كشهيد من الشهداء وصحبة من صحابيا القدر . إنه أجدر بالرؤى من غيره . وهو يشبه الشيعة أيضاً في أنه لا يستطيع أن يظهر مشاعره على حقيقتها . وإنما عليه أن يلجأ إلى التقية . فهو يحس مواهبه . ويضطر إلى صحبة من هم دونه علماً ودكاء . فيتعافى ويداهن بقصد مراعاة واجبات الحياة الاجتماعية

وعلى الرغم من أن الذى دفع الشاعر إلى نظم هذه القصيدة هو موقفه الخاص ، أو ظروفه الخاصة . فإنه جدير بالذكر أن شوق يبدأ بأن يعرض لنا قصة عامة ولا تعرض لوصفه الخاص إلا في القسم الثانى من القصيدة . فالانحياز الذى نحرك به القصيدة من العام إلى الخاص . ومع ذلك من الخطأ أن نستنتج من ذلك أن القصيدة يعمرها الانفعال أو عاطفة . فالتدبر يصنع شوق هو أنه يحاول بحسب مشاعره لشخصه . وهو حين يصدر حكمه على الإنسان ووصفه يصفه عامة . إنما يعبر في نفس الوقت عن رؤية للحياة . هي في جوهرها رؤيته الشخصية . ولهذه الظاهره مظاهر كثيرة في الشعر العروى وغير العروى على حد سواء .

ولقد حاولنا أن تتبع الانحياز الذى تسم به خواطر الشاعر

ومعبره . فنتبين من خلال العام خبء في عمق . عمره حزن . انكاد . إلى الأعمق خاصة . ولا يبدى . من دونه . ومن دونه . انكاد . في السماء . وهذا يبدو ودفع الشاعر إلى التفكير في عدم وجود الإنسان والعصر . مما أدى في نهاية الأمر إلى حيرة الشاعر . ومن الرمن ذاته من ناقص . والبيت الأخير في القسم الأول من القصيدة يسرى باللبان كما يسرى بها أول بيت في هذا القسم . ويحدث بولف هذا القسم شكلاً شبه دائري . كذلك يبدأ القسم الثانى بمحاكاة العام الجديد كما يبدأ القسم الأول بالقصيدة العامة عن السعى . وفي القسم الثانى يفصح الشاعر عن الأسباب الشخصية التي حفرته عن إصدار حكمه العام في القسم الأول . وهكذا . فالقصيدة في بصرها تسمى معسب . وتطرد وتقدم على محور واضح طبيعي لا اتصال فيه . وبذلك . الثانى لا أمكنا أن نعرف تلك المعلومات الخاصة بحياة الشاعر . ولأن تعلم أن المناسبة هي عيد ميلاد الشاعر . لهذا . في هذا . سجين . المتعصب . أن بين مدى تلازم أمراء . قصيدة . وبلاحيه . وتقدمها على حد وثيق . وأن يوضح كيف تتولد الاستدلال . سيرة . بعضه . من عصر في سجع بدع محكم . وكيف ترصد كل صورة بعينه عن طين علاقات وإحداثيات . واصح كذب . وحده . ومن سجع . حين يقول إننا نذكر معنى الكلى بالقصيدة . لا بعد . سم . ثم . حتى . البيت الأخير .

وبمع ماى القصيدة من مشاعر وأحاسيس شخصية . من شغل في أنها تحوى أيضاً عصراً لاشخصيا واصحاً . ودبلاً قويا على رغبة الشاعر في الفرار عما هو شخصي تحت . فصلا عن محاولة الشاعر جسم مشاعره . كما رأينا آنفاً . هناك العنوان الذى وضعه للقصيدة «اللال» . ولتذكر أن القصيدة وردت في الجزء الثانى من الشوقيات تحت عنوان «باب الوصف» . إذن يبدو أن الشاعر يريد أن يوضح بأنه لم يفعل أكثر من أنه وضع قصيدة وصفية عائلية عن اللال . وهذا شيء غريب . لاسيما إن أخذنا في الاعتبار أن القصيدة في جوهرها تدور حول الشاعر ذاته . حول قنوطه وحيرته وعدم تحقيق آماله وطموحه . وحول مشاعره إزاء دلالة الزمن وجدوى الجهد البشرى . كذلك يعتمد الشاعر . كما رأينا . على التراث الشعرى العربى فيستلهمه ويستمد منه الكثير لفظاً ومعنى وإشارات إلى القرآن الكريم وإلى الشعر العربى والتاريخ الإسلامى إنما هي إشارات من شأنها أن تضعه في سياق تراث بالذات . وعلى من الذكر أن نحوه الفرد إلى لغة الحياة ورمورها ومصطلحاتها يعنى عنه عما يجعله يشعر بالأمن والطمأنينة . وعما يتعاضد به التوتر والتأزم

أما من ناحية الأسلوب هي القصيدة الكثير من الصفات التي من شأنها أن تكبح جماح عاطفة الشاعر . وتجعله يتحكم في انفعالاته صفات شكلية مثل التوازن والتوازن في العارة والتركيب (انظر البيت الثالث والخامس والسادس والسابع والتاسع والثاني عشر) ومثل التكرار والترصيع (انظر البيت الثانى والثالث والخامس والسادس والسابع والثاني عشر) . ماهيك عن موسيقى القصيدة .

وهل هناك من هو أرواحي إحصائياً عوسقي الشعر العربي من شوق ؟
كل هذه الأمور جعلت قصيدة - الحلال - على الرغم مما يحويه من
نظرة شخصية للحياة - تنصف بالاشخصية والاتزان والتعقل -
وهذه صفات يتميز بها الفن الكلامي =

ولا يقبل كلامه ما عداه عند شوق من مرعه إلى رؤية الإنسان
في سباق عربص شامع من يرمى في نطاق التاريخ الأسرى
ما كنه وهي مرعه تظهر في مره من قصائد ، ومن شامع التقيل
من حمة لحصر المردي . مني و كذا ما هو عام وثابت في
لا يـ

تنظيم الأسرة..

من أجل ضِحة أفضل للأم
وأعياء أقل للأب

توازن البناء في شعر شوقي

«نموذج تطبيقي»

محمود الربيعي

١

دخل شعر شوقي بيوت الناس قبل أن يدخلها الراديو والتلفزيون ، وحقق في نفوس الكثيرين أثراً عميقاً كان يتولاه أفراد الأسرة المتعلمة ، - حتى في أعماق الريف - جيلاً بعد جيل . وكنا على عهد الطلب - حين سمع إعجاباً بشعر شوقي من شخص لا يستطيع له تعللاً - نقول : « هذا إعجاب أسرى » ، أما سمعة شوقي الشاعر في العالم العربي ، من غربه إلى شرقه - فلم يظهر بها شاعر آخر في العصر الحديث . وكان الإعجاب بشوقي يختلط في نفوس الكثيرين بإعجابهم بالزعماء السياسيين ، وبالأحزاب الشعبية ، أي أنه - في جانب كبير منه - كان إعجاباً ظم عن طريق « العلوي » ، لا عن طريق المعرفة الحقة ، أو البصر السليم . وهو من ثم يمكن أن يطرح دون مبدم . ولكن هذا الإعجاب أصبح - عن طريق انتقال الثقافة في مجتمع الأميين - حقيقة مادية واضحة غير قابلة للمناقشة ، فضلاً عن طوبى للرد ، وانتقل إلى معاهد العلم ، وتجمعات المثقفين ، وبقيت محاولة الفحص والتحليل عنيدة المثال ، لا تستطيعها الأغلبية الساحقة ، ولا تجرؤ عليها الأقلية النادرة . وكان هذا الموقف دليلاً قوياً على أن ثمة خللاً في المواقع الأدبية ، إذ بدون الفحص المقتدر ، والقبول للملل ، أو الرفض للملل ، تبق الخلل ، في أمور الأدب وغيره من جوانب الحياة ، محظوظة ، الأمر الذي لا يمكن معه تحقيق نهضة حقيقية على الإطلاق

فيه مطبورة تحت ركاب من المصعب ، والشتائم ، والسخرية ، والتهكم ، ولكنها أمور لا تدخل في صميم النقد ، بل هي أقرب ما تكون إلى « شفاء الغليل »^(١)

لقد كانت واحدة من المرات مرة لكل ذلك أن ورننا « الهويل المصحف » الذي أصبح - حتى هذه اللحظة - يحتل مكانة - لدى القارئ العادي - أرفع من مكانة « النقد الأدبي الحقيقي » . لقد همت المسألة على أنها « معركة » (وإن كانت معركة من طرف واحد) إذ لم يشارك فيها شوقي بكلمة واحدة مكتوبة) ، وتلتها « معارك » أخرى طاحنة في تاريخ النقد العربي الحديث وقد

ورسوخ هذا الإعجاب غير الملل على هذا النحو هو السبب - عندي - في أن العقاد حين رفض شعر شوقي جاء رفضه عيباً (وأحسني أن أقول : عصبياً) . فقد كان تشبه بالطاقة المصغولة التي حرمت الشمس العظمى طويلاً فتصجرت كالثقبلة . كان العقاد يريد أن يستخدم أسلوب « العنف الثوري » في محال ليس العنف الثوري هو السبيل الملائم للإصلاح عظم وأفاته . والذي يستعرض كتاب « الديوان » للعقاد والمأثور يجد أن معجم « الإصلاح الثوري » يتردد فيه بدرجة عالية : تحطيم الأصنام ، وإزالة الحطام ، والده على أساس جديد مصعب .. الخ ، كما يجد أن « الفرائد » النقدية العظيمة

أصبحت هذه «المعاني» هدفاً في ذاتها - وصانع الهدف الحقيقي في طريقه - وأصبحت الإثارة هي اللطاف المسير للتحالف الأدبي .
«لدى هو» - في الأصل - فرع لاحتلاف الرؤية والمكر . وهو أمر صحي بطبيعته متى مورس على وجهه الصحيح . ولكن الحق العام - كما قلت - كان جو «هناج» في شئ التواحي - ولا يحب أن نال الأدب منه أقوى نصيب

على أن تطور الحياة الأدبية ، واستحداث ما يسمى بمناهج النقد لأدبي ، لم يقلل من الوضوح الصادر الذي انتهى إليه حال تناول الأدبي ، ولا يزال أمر «الأدبي» لا «الدرس» الأدبي هو لطابع الدليل على حياة النقدية إن «المناقشة» الأدبية عادة تتحول في أبعادها سرعة إلى «معرفة» أدبية ، يسعى فيها الموضوع الأصل ، وتكاد الاتهامات الممارسة المشية ، كل هذا باسم الأدب ! ومن مظاهر ذلك أننا عادة نسي «القصة المطروحة» . ونتجه فوراً إلى «بنة» الشخص «ودواصه» ، «والمثيرات المحركة» ، وما إلى ذلك ، وقد تتجاوز ذلك مرمى بالهم من «رجعية» ، «وتقدمية» ، «وسوء نية» ، وتصل المسألة أحياناً - حسب الأحوال - حد التشكيك في حب الوطن ، بل التشكيك في العقيدة ، كل هذا - وبالعجب - في مناقشات في النقد الأدبي

كان لاستيراد المناهج الأدبية ضرر آخر معرق لا يقل للدمار عن الضرر الذي تحدثت عنه (وسألزم نفسي فيما يحصل من الأمر بشعر شوقي) وهو أن الدارسين سرعان ما تقدموا إلى إنتاج شوقي في الشعر الغنائي والمسرحي يقيسون قيمته طبقاً لما لديهم من معلومات عن هذه المناهج ولم تكن نتيجة ذلك - إذا استحضرتنا ما كتب عن شوقي ، وما أكثره - في صالح الدرس الأدبي على الإطلاق ، فكثير مما كتب كان من شخص شوقي لا عن شعره ، وكثير منه كان من «موضوعات» شعر شوقي لا عن شعره ، فقرأنا من «العروبة» ، «والإسلام» ، «والبساطة» ، ولم نقرأ عن «الشعر» ، وكثير منه كان من دلالة شعر شوقي على شخصيته (وهذه هي القوة التي استخدمها العقاد ومن بعده في النظر في شعر شوقي) ، وقد زحفت إلى شعر شوقي حتى التصيحات الأحدث : الأسلوبية ، والبديوية وما أشبه ، وكان من نتيجة ذلك كله أن حوكم شوقي بمحاكمة غير عادلة ، لقد أعادوه إلى «محبرة النراسة» ، ولقنوه درساً في كيفية كتابة الشعر ، ولأنزل عما قبل في مسرح شوقي ، وكيف أنه «غنائي» وليس «درامياً» ، ومن أنه «قطع مجزقة» ، ومن أنه ضد للشاعر الشعبية .. الخ^(٧) . لقد ظن إلى شوقي على أنه أقل من أن يفهم في أصول فنّه ما يمكن أن يفهمه «عميد» في الجامعة بعد رسالة «ماجستير» ! ومتى ؟ في زمن يعلم فيه الكفاية ، من ذوي النظر ، المستوى الحقيقي لمثل هذه الرسائل ، وللمدى الحقيقي «لعلم» أصحابها . فقد وصلنا إلى الحالة التي تقول فيها إن شوقي إذا لم يكتب

على الطريقة التي قدراها «علائ» أو «علائ» من المنحصرين في المسرح (حسب قوسهم) من الدارسين لأنهم قد أصبح كلامه لا قيمة له . ويسعى أن يطرح - وهؤلاء لم يكتفوا حاطهم ببساطة مشقة النظر في فهم محملة أخرى لهم شوقي - وركبوا بكاملهم بدى انتهى مראה سطو من مرجح - فقد علم نصيبه واستراحوا إلى محاكمة مسرح شوقي طغافاً لذلك^(٨)

وهكذا انتهى بنا الحال إلى طريق مغلق في درس شعر شوقي . وفي تقديره والحكم عليه - وقد أوقفنا هذا الطريق المنعق في نهاية عجيبة - هي ناحية نقول إن شوقي شاعر العرب والإسلام . وهو أمير الشعراء . ومن ناحية أخرى نقول - هو الشاعر الذي لا يدرك من أصوله ما يدركه متخرج «متوسط الحال» . بعد رسالة «متوسطة الحال» ليحصل بها على الماجستير ! فهل نة دليل أقوى من هذا الدليل على حالة الاضطراب «والتشويش» التي وصلت إليها في أمر النظر في شعر شوقي ؟

إن الدورة قد اكتملت ، والحلقة الصمّاء قد أحكم طرفاها . ولابد من مخرج . وعندى أن المخرج الملالم الوحيد هو العودة إلى نصوص شعر شوقي ، والبدء بها ، وطرح كل «أفكار مسبقة» . ينبغي أن ننظر في هذا الشعر ميراثين من الشاعر لثقلته المتعارفة إلى شوقي أو ضلّله ، وميراثين حتى من الانحياز إلى ما يحب أن يكونه شوقي من أنه شاعر الأمة العربية والأمة الإسلامية^(٩) وميراثين كذلك من الاعتقاد بأن ثمة موضوعات مهمة في الشعر . وموضوعات غير مهمة ، وميراثين من «عقدة النفس» التي ترى نموذج الكمال فيما يكتبه الغربيون عن أصول الفن^(١٠)

فإذا وجدنا أنفسنا وحدها لوحة أمام النص فحسبنا في ذاته . بصفته بناء لغوياً خاصاً ، يلغى إلى معان بعيدا . ويتخذ له موضوعاً من داخل تركيبه ، يتجر من رؤية الشاعر الفنية . لا عن موقفه السياسي ، أو الاجتماعي ، فكيف من مناهات تاه فيها الباحثون عن موقف الشاعر السياسي والاجتماعي ، مسجلين على أنفسهم سداجة للنظرة وهرقها ، وعمق الفن واتساع مداه

ونحتاج لحسن النص إلى عدة الناقد الأساسية ، وهي القدرة على فهم «رؤية» الفنان ، وعقد حوار معها ، وتقديرها حتى قدرها وعدة الناقد هي «موهبة» «مواهب» كلمة لا يمكن تعريفها على وجه الدقة ، وإن أمكن تقريب معناها : فالذي لم يخفقه الله بموهبة الناقد لا يمكن أن يصير ناقدًا على الإطلاق . ودعى أقرب معنى «الموهبة» كما أفهمه فأقول : إنها الحب العفوي لهذا الشئ الخالد الجميل العظيم الذي هو «الأدب» ، والاعتقاد للراسخ في ضرورته جعل «الناس» «ناساً» بالمعنى الصحيح . والدارس إذا لم يسأ على اعتماد ذلك فن الخير له ألا يشتغل في نظري بالنقد على الإطلاق^(١١) على أن الموهبة وحدها لا تصح «ناقدًا» ولا يمكن أن يتبع نقاداً المقدير على كتابة مقالته بقدره جيدة وست في حاحه لي

أقول بأن الذي يصح للموهبة في «حالة عمل» هو «الثقافة»
وه «الثقافة» كلمة غامضة أخرى محتاج معناها إلى تعريف. وعندى
أن ثقافة الناقد هي خبرته الحاصلة من الاطلاع المنظم على أكبر قدر
ممكّن من الأعمال الإبداعية والتفدية، وإنتاج الفكر الشرى في عبر
الأدب والنقد، ثم هوامه. ونأملاته. واحتكاكه بالناس
والأشياء، وأسماؤه. إلخ، وبما أنه أخرى ثقافة الناقد هي رؤيته
الحاصلة مما اكتسبه في حياته من نظر وبصر وقدرة على التحليل،
والركب والاستنتاج.

ومن علامات هذا الصرب من الثقافة أنه يعلى عن نفسه،
ولكن على نحو غير مباشر. وهو غير «كثيرة للعلوم» التي
لا يستطيع صاحبها تأجيل الإعلان عنها فور بلوغه الكلام على هذا
العمل الأدبي أو ذلك.

وشعر شوق محتاج إلى مصاهر جهود النقاد الموهوبين المتفهمين من
أبناء هذه الأمة، الذين يتعاطفون مع الفن الشعري، لأمع شخص
شوق، والذين يحبون الشعر، ويمتقدون أنه ضرورة حياة،
ويتفهمون على مهمة إيصال صورة الشعر، في الماضي والحاضر.
صحيحة إلى الأجيال القادمة.

ولست أزعم - والعباد بالله - أن ما أقدمه هنا من قراءة
لفصيدة «ليان» لشوق يدخل في هذا الباب، أو يحقق شيئا ذا خطر
بما أشرت إليه، وإعما أقول إن روعا قريبا من نوع محاولتي ينبغي أن
يتكرر، وذلك حتى نثبت في أذهان الناس حب الوقوف عند
الشعر، ونقرأ معهم - ولا أقول لهم - مما أكتبه قد لا يمكنهم
القضاء. وهذا من تقديم هذه القراءة أن أذكر خبري أن يقدم
قصائد أخرى بطريقته الخاصة في القراءة، وأن يهدي إلى القارئ
المتعطش نموذجاً في القراءة أصل من النموذج الذي أقدمه. ويجعل
إلى أن القارئ ملئ بالإشارات العامة الخاصة المهمة، كما ملئ
الإشارات المتعالية إلى الفلسفات، والمذاهب، والمدارس، وأنصح
في حاجة ماسة إلى النموذج التطبيقي. وأنا على يقين من أن تراكم
نماذج القراءة - حتى على حوكمتي - والإصلاح بها على ذهن القارئ
سينتج الطرب يوماً ما إلى أن نمة شبة رائحة. ومعيداً وممتعا، في الشعر
لا يستقيم بدونه أمر الحياة.

أما إذا لم تثر مثل هذه الدعوة إلى قراءة «النص الشوق» -
وبقينا ندور في فلك أنه شاعر الأمة، وأمير الشعراء، أو الشاعر
الذاتي السطحي التقديدي الذي لا يعرف أصول فنه، فسبق شوق
في حياته كالشبح، الذي يتحدث الناس جميعاً عنه دون أن يكون
واحد منهم قادراً على وصفه بعبارة كيانه ملموساً من لحم ودم.

ليان^(١٧)

١ - شغز من شوق الغيور لهيئة
والنسيبلى يلمحهم من بعيدة

- ٢ - الفجرات وتلقنن رمانة
بمستد بيني الفلوع مبيضة
- ٣ - الساجات الموقظي يلهوي
المشروبات به و كئت مبيضة
- ٤ - القلائد يثابت فير جاني
لوسل لغيره موزيد إضليلته
- ٥ - الشيوخ الهندي لئلا ظف
يحيي السطين بظرة وبشبه
- ٦ - السجرات على سواه منطوي
نفساً على سواه منطوي
- ٧ - ر أغز أكل من مفا بكفيلة
هلفت فحاجة فير وعيلته
- ٨ - نيل ذلة وفيه كسنة
بين لئلا الخطر خط حينه
- ٩ - النسيب من الجداول يزد
والأم من غير الحمال قوله
- ١ - بن فلت بئلا الجمال ضلها
لئلا الجفان براحتي فسلته
- ١١ - دخل الكنيسة فارتقت فلم يفل
لأيت ذون غريبو لرحمتيه
- ١٢ - فازر ضلها وأغز من ناهرا
حال من السيد الملاح مرفقة
- ١٣ - فركت لئلا إلى الراب
وغمسها لئلا فافرة
- ١٤ - فغز إلى ولين أزن جود
ولمت غلبه خالي فغلبته
- ١٥ - فذ جاء من بحر الجفون فغلب
وليت من بحر النيران فغلبته
- ١٦ - فذا هزت به على حرم الهدي
لأمر السفلو ولغلبته
- ١٧ - فالت روى نغم اليان فقلت بل
للق السفلو سألوكم نغمته
- ١٨ - فلع لها بشربو وسودو
لئلا وأغظم المتفارق مبيضة
- ١٩ - من كل غالي القدر من أغلب
لئلا الفضي إذا مبيضة
- ٢٠ - حامي الحبة لا القديم يؤوده
جفلة ولا غلبه الجفلة يفلته
- ٢١ - وعلى السيد الفهم من آله
غلق بين جلالة ونهوه
- ٢٢ - في كل ربيع وكل قزوة
يبرز قفراح في الشربو لئلا
- ٢٣ - أملت أكي العلم حوله وموم
فم لئلا إلى اليل بكفيلة

- ٢٤ - نَبَانُ وَالْحُلْدُ أَخْبَرَاكَ لَمْ
يُوسِمَ مَآزِينَ مَهْمَا مَلَكُوهُ
- ٢٥ - هُوَ جِزْوَةٌ فِي الْخَنِّ غَيْرَ مَرْوُوعَةٍ
وَدَا الْبِرَاعَةِ وَالْحَبَبِي «يَبْرُوكُهُ»
- ٢٦ - مَيْكَ الْهَبَابِ الْثَمَّ سَلْطَانِ الْفَرْسِ
فَإِذَا السَّحَابُ غُرُوشُهُ وَتَحْفُوتُهُ
- ٢٧ - مَنِيَّةُ شَاطِرٍ الْجَلَالِ الْفَلَاكِي
الْأَلَةِ نَبِيْنُهُ وَمَنْوُوكُهُ
- ٢٨ - وَالْأَلِقُ الْفَرْدُ انْتَهَتْ أَوْصَافُهُ
لَمْ يَزِدْ قَلْبُهُ لَمْ يَزِدْ
- ٢٩ - جَمَلٌ عَلَى أَذْوَابٍ يُزَوَّى عَيْفَةً
وَيَسْأَلُ بِحُذِّ الْفَرْسِ جَبْرُوكُهُ
- ٣٠ - أَنَّهُ مِنْ الْفَرْسِ الْكَرِيمِ مَرْوُوعَةٍ
وَالَّذِي مِنْ عَطَلِ السَّحَابِ مَرْوُوكُهُ
- ٣١ - يُطْلَى رَوَابِيهِ عَلَى كَافُورِهَا
يَبْتَغِي الْبَهَامِ الْبَيْفَةِ وَالْبَيْفَةِ
- ٣٢ - وَكَأَنَّ الْهَامَ الْبَيْبِ مَرْوُوعَةٍ
وَكَأَنَّ الْخَلَامَ الْكَفَامِ مَرْوُوكُهُ
- ٣٣ - وَكَأَنَّ زَيْفَانِ الْهَبَابِ مَرْوُوكُهُ
يَسُرُّ السُّرُورَ بِحُذْوَةٍ وَتَحْفُوتُهُ
- ٣٤ - وَكَأَنَّ الْهَدَاءَ الْبَهَامِ مَرْوُوكُهُ
وَكَأَنَّ الْفَرْسَ الْوَلَدَ الْوَلَدِ
- ٣٥ - وَكَأَنَّ خَشَنَ الْفَرْسِ الْوَلَدِ الْوَلَدِ
مَنْوُوكُهُ الْبَيْبِ مَرْوُوكُهُ
- ٣٦ - وَكَأَنَّ مَسَاءَ الْهَبَابِ مَرْوُوكُهُ
وَمَنْوُوكُهُ الْبَيْبِ مَرْوُوكُهُ
- ٣٧ - زُهْمَاءُ نَبَانِ وَأَهْلُ الْبَيْبِ
نَبَانُ فِي مَسَاكِينِهِ عَطْفَانُهُ
- ٣٨ - لَمْ يَزِدْ رَأْيِي إِنْ بَانَكُمْ وَتَحْفُوتَكُمْ
شَرَفًا عَلَى الْفَرْسِ الْوَلَدِ الْوَلَدِ
- ٣٩ - نَجَاحُ الْبَيْبِ فِي رَفِيعِ زُرُوبِكُمْ
لَمْ يَزِدْ نَزْلُهُ وَلَا يَسْفُوتُهُ
- ٤٠ - نَوْمِي، عَذْرُ الرِّقِّ حَزْنُ الْوَلَدِ
لَا يَزِيدُ نَزْلُهُ وَلَا يَسْفُوتُهُ
- ٤١ - أَنْتُمْ وَمَسَاكِينُكُمْ إِذَا أُنْجَحُوا
كَأَنَّكُمْ أَكْمَلُ مَرْوُوكُهُ
- ٤٢ - هُوَ حَزْنُ الْهَبَابِ مَرْوُوكُهُ
أَمَّا فِي الْفَرْسِ مَرْوُوكُهُ

٣

تبدأ القصيدة بمادة «صوتية» شديدة، تمثل في ذلك الحرف
المشدد في كلمة «السحر» من البيت الأول
السحر في سود العيون لهية واليايل بلحظهم سقيته

وهي مادة «مخارج» تخرج عن أن الشاعر سحبت قصيدته من
صحر، وسبقت طرفها كما بعد الطريق الحلي بواسطة «التمحير»،
حتى مستوى عملا «كلاسيكيا» نموذجيا، مما على نحو هندسي،
منطقي، يشمل على بدايه، ووسط، ونهاية، كما يشمل على روي
وأروعه، وله معيار مكتمل الأركان، يصاغ في موسيقى متحركة،
مستوية ومموجة، صاعده وهابطة، يشبه عمل البحات، ويشبه
عمل الرسام، ويشبه العابة الطبيعية، ويشبه البحر، ويشبه الجبال
دات الأحاديد - أو بعارة تنحى عن كل هذا - يشبه الحياة !

وتصنعا كلمة الافتتاح «السحر» منذ البداية في حالة من
المنق والموص، والتطلع، والخوف، وكل ما إلى ذلك من
أنواع «علم اليقين» و«توقع الخوارق». وقد واجهنا الشاعر بهذه
الكلمة - أو بهذه القيمة اللغوية - منذ البداية، ودلت حتى تقع في
أسرها (ورعا قلت في «صحرها») ، ثم لم يلبث أن ربطها ربطا
وثيقا بالبراد (من سود العيون) ، فإن لنا أنه ليس السحر
محض. بل السحر الحاصل من «سود العيون» (وهل يراد منا أن
تقع في أسر حديد هو أسر «السحر الأسود» ؟) ولا بد أن تكون
النتيجة للتوقع أن أثر هذا «السحر» في النفس أثر لا يمكن أن
يقاوم. إنه يصح النفس في حالة «فقدان السيطرة» - ويحيى النظر
الثاني من البيت كاشفا بطريقة لا حياء فيها عن «فقدان السيطرة»
هذا، وذلك عن طريق «الاطراد والتجانس» ، فإذا كان «السحر»
من سود العيون «يفقدنا السيطرة على النفس فإن «اليايل» (والخمر
الحلوة) تفعل بنا الشيء ذاته، فو قل تصاعف الإحساس «بالسحر»
من سود العيون «وتوازن» معه «وتجانس» .

وفقدان السيطرة يعني سلب عنصر «الحلوة» في الإحساس
بإشاعة الحذر فيه، وهذا السلب الذي يحدث - ضرورة - بفعل
السحر - ويقتضيه بفعل «اليايل» ، يجانس في البيت الثاني بقيمتين
لغويتين هما «الفانوات» و«ما فترن» ، وهما قيمتان تقويان أثر
«الفنور» - وتقويان الإحساس بأسر السحر، وأسر الخمر،
فتتشر - نتيجة ذلك - ظلال الخمر على مساحة واسعة، ترتد إلى
الحلف (البيت الأول) وتنتشر إلى الأمام، وحين ما يكاد يدرك
«الاطراد» المائل في «السحر» - و«الخمر» - و«الفنور» حتى ندرك
«التقابل» المائل في «الفانوات» و«ما فترن» .

وفي هذه المرحلة المبكرة من القصيدة يبدأ وعينا في إدراك أن
هذه القصيدة مبنية من مادة «مطرودة» ، «متجانسة» ، ومن مادة
«متقابلة» «متضادة» ، وهذا يقوى إحساسنا بالقسم المعبر عن في
القصيدة - ويوضح لنا دلالات المعاني ويأتي هذا من جمع الشيء
إلى شيء أحيانا ، وإلى نقيضه أحيانا - وبفعل «التقابل» في الأبيات
التالية صله ، ويكُون هو العصب الأساسي الذي يمد عليه شوق مسيح
للمنى . ومن الواضح أن أسلوب «الغلب الحر على المتقابلات» يسود
سادة مطلقة من بداية البيت الثاني إلى نهاية البيت السادس
الغائبات وما فترن وما فيه بمسند بين الصنوع مبيته

الاعمال الموقظان للنهري العربي به وكتب عليه
القاتلات معاني في جبهه على الغرور معريد اصله
الارباب اخذت امانك القبا على الطعير بظفرة وعنه
المساحات على سواء مصوره صفاء على مولف كسينه
بلاسه في « الفانرات » و « ما فتن » في السبت الثاني من
معيده ح « المذ » (الحركة والاطلاق) . و « ميثه »
والاستقرار المقابل للحركة) في السبت ذاته وفي السبت الثالث
من مديسه حاره معيا في « المعاصات - الموقظان » . ومعه احد
في « ميثه » و « العربيات » و « سلبه » . اد الاعزاء نوع من
في « ميثه » والسوي نوع من « ميثه » في « ميثه » وفي « ميثه »
في « ميثه » في « ميثه » مع ان « ميثه » واحد وفي
في « ميثه » في « ميثه » و « ميثه » وهذا كله مع اتصال
في « ميثه » في « ميثه » في « ميثه » . « ميثه » في « ميثه » .
في « ميثه » في « ميثه » في « ميثه » في « ميثه » في « ميثه »
في « ميثه » في « ميثه » في « ميثه » في « ميثه » في « ميثه »

ولأنزال العناصر الطبيعية بعضها عليه : الماء الحار ، والمختصة
الشملة . وهو لا يستعملها باعتبارها ههنا في ذاتها ، وبعبارة أدق
لا يذكرها مفردة . وإنما من حيث هي محيط في سبيح خاص .
يعود به في النهاية إلى هذا الكيان الجميل الذي يدور حوله من شئ
الزوايا ليبرد لنا حاله كاملا ، حتى لكأنه تمثال بسعته شوق على نحو
ما نحت . ونحس أن شوق منه على وعي بأنه « بسعته » بالشعر
تمثالا لهذا المخلوق الجميل ، ولم يكن عمل « المثال » بعيدا أبدا عن
دهنه . أو لم يكن نخته القعيدة من « مادة الحام » هي الله بعيدا في
ضمه عن نحت « المثال » تمثاله الجميل من مادة الحجر الحام التي
شكلا بها

بعد تحدث عن «المنظر العام بخزائنه» - إن صح التعبير - حديثاً
 بدأ في هبته صعدة الجمع في : «الحيون» ، «بالحفظن» ،
 «الفائرات» ، «فترن» ، «الناعات» ، «الموقظاتي» ،
 «المهريات» ، «القائنات» ، «الشارعات» ، «الناسجات» ،
 ودل على انبهاره - هذا «المنظر العام المفضل» ، وأن الأوان أن يقف
 الآن - بعد «المسح العام» للبحال - عند موقف تفصيلي ، جالٍ
 بعينه ، إنسان بعينه ، أو هو - برؤية شوق المحاربة - «ظلي» -
 أو «مها» - من غناء إنسان بعينه

ثم يتحول الایام المسائد من مطلع القصيدة نحو «محمود»
في البيت الحادى عشر ويعلن عن هذا التحول في العبارة الأولى
«دخل الكتبة». لقد كنا من قبل نذكر أن شرقيا يصف فتاه

كان شوقي قد خصص للمنظر العام ستة أبيات ، وهو مخصص
الآن للمنظر الخاص عشرة أبيات (هذه أربعة منها) وستلو ستة
أخرى) ، وهذه خمسة شبه عادلة (حتى من الناحية المكية المحنة)

حبيبته . ولكن من جلاء « بهام » كامل منه يصف حيوانا بظيافا .
 حملا أما وقد كان الآن « دخل الكنيسة » فقد مال بالصفحة إلى
 « الإنسان الحصيل » . « أصبح من حقا أن نقول آه . وإذن فأتت
 نصف اسناد » . وحل محل الطي الكنيسة « وقد يقال نعم سحلتها
 في السر » . « حطم حيطان عمرة شا كيا » . « وأوحى ناهه المثلث
 بعدى » . « شاكية ايضا » . « روه الإجل الحزين » . « ولكن بوسعا أن يرد
 أوص بأن تشاعر هنا (شوق) يهوى « هذا التحول (أو الرسيح) الذي
 يسرع لنا أن نفهم منه » . « مع » . « بأن الساق الذي يصح فيه هذا
 الكائن يتحول من عالم « إليها الحصيل » إلى عالم « الفتاة الجميلة »
 على أن هذا ليس التحول الوحيد الذي يطالعنا منه هذا البيت
 الحادي عشر . فقد قام شوقي بتحول آخر مهم هو التحول بأسلوب
 الأداء من الأسلوب « الوصفي التصويري » إلى أسلوب « القصص
 الخالص » . فقد حُفَّت الصور القائمة على التشبيهات في هذا القسم
 إلى حد كبير . وحل محلها تتابع الحداث القصص . ولقد أصبح هذا
 الكيان حصيل . الذي داعبه وأسكره على بحر غامض في أول
 تقصيدة . كيما حقيقيا من لحم ودم . يتحرك أمام عبيده
 ويحايله . ويسمح له أن يخائله . وهذا يدل على أن الرمز قد اكتمل
 عن بحر عاد يسمح له بأن يسبح حوله القصص . وأن تدير بحسبه
 معه غير قلمين

دخل الكنيسة فارتقت فلم يطل فأتيت دون طريقه فرجعه
 فأزور غضباناً وأعرضى ناهراً حال من العهد «اللاج» عرفت
 فصرخت للمعانى إلى أنواريه ورعصته لسانى فأغمرته
 فنى إلى وليس أول جزر رفعت عليه حبالى ففجعت
 قد جاء من سحر المظنون فصادق وأتيت من سحر الليالي فصدته
 لا ظفرت به عن حرم الهدى لابس الجود وللصلاة « وجهه
 تلك قصة تقليدية مكتملة العناصر . فيها الشخصية . والحداث
 المتطور عن طريق الصراع الخلقى الصامت . وفيها العقدة . والحل .
 وما إلى ذلك مما يردده واصف (ولا أقول نقاد) القصص . ويمكن
 أن يقال إن البطل هنا هو المألوف . وقد عقد لنفسه لواء « الهيمنة »
 المطلقة . وذلك حين صابغ القصة كلها بصبر الفرد المتكلم . إنه
 «عالم بواطن الأمور» . الذي يمسك بحيط الموقف كلها في يده .
 ولديه ثقة مطلقة . ومعرفة كاملة . بإدارة هذه الخيوط . كما أنه
 متأكد من أن الموقف سيهبط لصالحه « الهيمنة » واصحة مد
 اللحظة الأولى « ارتقت فلم يطل » . إنه لم يكلف نفسه حتى مشقة
 الانتظار الطويل . ولم يستغرق في يديه الموقف المحايد . الذي يسلم
 إلى بدء الصراع . سوى بيت واحد هو البيت الأول . وجريئات
 الحداث في هذا البيت يفيض بها شعور وآخر دون اصطدام فعلي
 (والصراع لا يشأ - بالضرورة - إلا من احتكاك صلب) . وهذه
 الجريئات هي : « ارتقت » - « لم يطل » - « أتيت دون طريقه » -
 « رجعت » . وبطيرة إلى هذه الأصناف تتأكد لنا ظاهرة « الهيمنة » التي
 تمارسها الطل . ونكفى أن نلاحظ أنه خصص ثلاثة أصناف لها
 لصيغة المتكلم . وملا واحدا لصيغة المثنى .

ولا تبدأ الشخصية الأخرى الفعل إلا مع بداية البيت الثانى .

ولكنها بدأ على نحو شط يجعل الفعل متبوعا بسلسلة أفعال
 « فأزور غضباناً » (أو لعنه متعاصب) « وأعرضى ناهراً » (أو
 لعنه متظاهر بالهوى) . على أن هذه الأفعال المتتالية لم تقابل من جهة
 الطل الراوى مثلها . ولا أفعال من نوعها (وهذا من حسن السياسة
 والتشكيك فيما يبدو) . فقد تحول الصراع . الذي بدأ معنا إلى
 حرب حمة . وهي نوع من الحرب تؤكد ظاهرة « الهيمنة » من
 جديد . فهي تشير إلى أن الراوى (الشاعر) يمارس حبرته بأنواع
 القوس . وما يسعى عمله في كل موقف

فصرخت للمعانى إلى أنواريه ورعصته لسانى فأغمرته

لقد احتأ . إثارة موارع العبارة سلاخا للحرب . وقد نبى - في
 است إلى الأمور . أنه كان على بعض من فعالية هذا السلاح . وتعود
 « الهيمنة » . والثقة المفرطة بالنفس من جديد . وذلك في شكل
 نتيجة عملية باهرة

فنى إلى وليس أول جزر رفعت عليه حبالى ففجعت

لقد بدأ الشاعر الحديث عن « الشخص الآخر » باعتباره « مها »
 (وأغن أكحل من مها بكبة) . وتحول به في وسط الحديث إلى
 بشر (دخل الكنيسة) . وعاد الآن لينحدث عنه بصعته
 « جزرا » . ولكننا في الحالات الثلاث لا نتشكك في كونه « فتاة
 جميلة » (مع تفاوت في هذا التشكك بطبيعة الحال) . كما
 لا نتشكك في أن شوقي يمس بالفرد في جميع الأحوال بناء شعريا
 معادلا للموصوف . من لغة منظومة على بحر خاص . لغة تصويرية
 موسيقية . يعزف فيها على وتر الطرب العالي الذي ينفق في نفوسنا
 ونحن نطبل الاستماع إلى إيقاع « بحر الكامل » . ذلك الإيقاع الذي
 تسج على متواله مئات من الشعراء العرب الجاهليين الذين سبقوا
 شوقي . والذين لا يريد شوقي - طواعية واختيارا - أن يتمرد
 عليهم بل - على العكس من ذلك - يريد أن يضم صوته القوي
 إلى أصواتهم القوية .

وإذا كان الذي أسر الشاعر أولا « السحر في سود العيون » فإن
 الذي أسره في هذا « المخلوق » المعبى أنه « جاء من سحر المظنون » .
 وينبى أن نقف فنتطيل الوقوف عند هذين الطرفين اللذين يرتبطان بين
 أحرار القصيدة بقوة . لكن شوقي يبنى بذلك مجموعة « كاتر » تعود
 إليها عوامل التأثير الشعرى في جميع الأحوال .

على أن تحولاً آخر يتم على نحو ما في البيت الأخير من هذا
 القسم . عن البيت الخامس عشر ينورج الأمر بالسوية بين « هيمنة »
 البطل . « وهيمنة » الطرف الآخر

قد جاء من سحر المظنون فصادق وأتيت من سحر الليالي فصدته

وإذن فقد وقع الشاعر في « الحبال » التي أوقع فيها الطرف
 الآخر . ولم تكن له آخر الأمر المعلقة المطلقة . على أنه يقوم بصره
 مشرق في النهاية بطلان صده طواعية واختيارا . وذلك بعد كل انحد
 المدحول . والحرب الخفية (التي كانت فيما يبدو مقصودتين لثباتها)

ولا يكفى التعليل الذى أورده الشاعر دليلا مقعما ، فكأن « الصلاة
والسبح عيسى » يمكن أن يكونا سببا لتركه يمكن أن يكونا سببا
للتشبث به . إنما يكفى السر كله فى أن شوق - فى كل ما قال -
لا يتغزل غزلا حقيقيا ، وإنما يبقى قصيدة « محكمة الصنع » على
القرار الكلاسيكى . إنه يلعب لعبا حيا حرا . وهو ليس متورطا فى
شئ يسره إرادته ، ويخليه على أمره . ومن ثم فهو يريد أن يبقى « سيد
الموقف » حتى اللحظة الأخيرة ، وهل ثمة سيادة على النفس أقوى
من أن يصارع المرء إرادة شخص آخر . ويتصارع انتصارا حتميا فى
الصراع . ثم يتحلّى عن « معصمه » تحليا اختياريا ؟ ولا يبقى هذا التخلّى
محال أن شوق لم يحقق غرضه أو لم يشف ظمئه ، لقد حقق
مراده . وشفى نفسه . ولكن من الناحية الفنية . وهى الناحية
الجوهرية فيما يتصل بكل شاعر حقيقى . وفيما يتصل بالشاعر
الكلاسيكى بصفة خاصة . إن معركته الحقيقية ليست مع ظم
أو معصا . بل ليست حتى مع فتاة جميلة . إنها مع خامات لغة
ووسائله . إنها مع نفسه آخر الأمر . وهو إذ صاغ الموقف . أو بحث
بحثا . مرحلة بعد مرحلة . متدرجا من « السحر العام » إلى « السحر
الخاص » . إلى « الالتحام بالخيال » . والحصول عليه . ثم انكسر
بالشعر . أصبح عنده سواء أن يحتفظ بمختمه أو يطلقه . ولماذا يحتفظ
به ؟ لتحقيق المنفعة ؟ إن المنفعة قد تحففت أصلا ببناء المعاني بناء
شعريا . والشعر هو ما يطلب المزيد منه الآن ولا يطلبه من أية نواح
أخرى

ويأتى هذا المزيد من المنفعة بالإيجاز الشعرى حين يحقق تحولا آخر
فى مجرى القصيدة بجزء حيوى منها يبدأ بالبيت السابع عشر .
ويستغرق تسعة أبيات

لأت نرى نجم البيان فقلت بل ألقى البيان بأرضكم همه
بلغ السها بشموه وبصوره لبنان وانتظم للشارق صبه
من كل حال القدر من أعلامه تنهل الفصحى إذا صبه
حامي الحقيقة لا القديم يزوده حفظا ولا طلب الحديد بلونه
وهل المشد الفصحى من آثاره خلق بين جلاله وبهونه
فى كل راسبة وكل قرارة في الطرايح فى شرب صبه
أقبلت أبكى العلم حول وسومهم ثم تشبث إلى البيان بكيته
لبنان واخذل اصراع الله لم يوم يأنس منها ملكوته
هو ذروة فى الحسن غير مرومة ولذا المرومة والحصى بيروه

ونعزده حيوية هذا الجهد إلى أنه يحقق جوانب أساسية من
« كلاسيكية » القصيدة ، ويدمج بها خطوة - بل خطوات - نحو
تكميل بنائها . وأول هذه الجوانب مزج العناصر الطبيعية بالتواشى
لشعرية فى نوارى مؤثر . وإذا تجاوزنا من الصفة الصفة التى خلطها
شوق على صبه فى « نجم البيان »^(٢٤) والتمسنا إلى الناحية التركيبية فى
نقصيته وجدنا أنه يوارى هذه الصفة فى الحلال بعبارة « ألقى
البيان » . كما أنه يوازن مطلع « نجم البيان » (السماء) بكلمة
« أرضكم » . ونحن إذ نشره هذا التوازن نصبح أكثر وعيا بمتصر

« كلاسيكى » أصيل فى القصيدة . وهو عنصر التوازن البارز الذى
يمسك فيه شوق بخيط مدهش من « مادة العمل » . وينظمها دون
كثير جهد . ودون أدنى تكلف . وبحكم توزيعها بحس مرهف
وظاقة عالية مدبرة

ونطرد تنسيق العناصر الطبيعية . ويوارى توزعها . فى البيت
الثامن عشر .

بلغ السها بشموه وبصوره لبنان وانتظم للشارق صبه

وقد نظر نظرة عاجلة فقول إن كل ما فى هذا البيت يتمشى إلى
« العناصر الطبيعية الصامتة » . وهل يطالع فى هذا البيت سوى
« السها » . « الشموس » . « البدور » . « وه لبنان » . «
وه المشرق » ؟ ولكننا إذ نعيد النظر نترك - بالطبع - أن « الشموس
والبدور » هم « أهل لبنان » . وهذا يبدأ « العنصر البشرى » فى أحد
مكانه داخل العناصر الطبيعية الخالصة . مما يحمينا نقرب - دون
نصف - إنا أمام عنصرين بشريين هما « شموه وبدوره » . وثلاثة
عناصر طبيعية هي « السها » . « وه لبنان » . « وه المشرق » . وقد تمضى
فى استخراج ألوان أخرى من التقابل فى قيم لغوية أخرى فى البيت وفى
« بلغ » . « وانتظم » .. إلخ

وحين يمضى شوق إلى إحداث مزيد من « التوازن » يتحلّى إلى
البناء فى القصيدة عناصر جديدة . فهو يوارى فى البيت الثانى
(التاسع عشر) بين عنصر بشرى (من أعلامه)

من كل حال القدر من أعلامه تنهل الفصحى إذا صبه

وبين عنصر معوى . موعلى فى معويته . هو « الفصحى »
والتوازن بين هذين العنصرين يوارى « مقابلة » . « وتوازن » « أطراد » فى
الوقت ذاته . وهو يقوى وعينا « كلاسيكية » الشاعر التى تبحث عن
« الخاص » فى الناس (أعلامه) . « والخاص فى الأشياء (الفصحى)
(وانظر إلى « الأطراد » المائل فى « حال القدر » وفى « أعلامه » .
« والفصحى » : فكلها قيم توحى إلى اقتناس النمط الأمثل فى كل
شئ » . ذلك النمط الذى يشغل ذهن شوق - الشاعر الكلاسيكى -
إلى أقصى حد .

وفى البيت العشرين يكشف عن موقف « متوازن » آخر . ولكن
من زاوية جديدة هي زاوية « التوسط » فى إدراك الحقيقة . والتعكير
مما على أنها هي « الواسطة الرابطة » بين القديم والحديث . ومرة
أخرى أقول إن شوق يكشف بموقفه المعتدل غير المنحاز بين الماضى
والحاضر . عن سمة كلاسيكية أصيلة : إذ حماية « الحقيقة » تتجلى
عنده فى هذا الموقف الوسط

حامي الحقيقة لا القديم يزوده حفظا ولا طلب الحديد بلونه

وهو موقف « كلاسيكى » رزين . لا يعتمد بالماضى ولا بذكر
الحاضر . وهو - فى الوقت ذاته - لا يلقى بالالم بذكر القديم
وتبخره - محسب - منجزات الحاضر - إنه موقف « الاعتدال » الذى
لا يمتزج « بالطرف » . وثمة مقابلة كائنة بين « القديم »

«والجليد» ومقالة أخرى كانت من «يؤوده» و «يقوته» . وهي مقدمة أساسها أن حفظ الماضي إذا استشر على أنه عما قيل فإنه قد يؤدي إلى هزات المرصه في استيعاب معجزات الخناصر

ومع ذلك الاعتدال في شوق - ومن رواية كلاسيكية أيضا - ساب إلى الإلتكاز قليلا على الماضي في بعض الأموار (١٦) . وهو يخصص الأبيات الثلاثة الباقية في هذا القسم لهذا الإلتكاز

وعلى المشيد الفخم من آثاره خلق بين جلالته وثبوته في كل راسبة وكل فواردة غير القرائح في القرب لمحبه ألفت أبكى العلم حول رسومهم ثم شئت إلى اليان بكته

والإلتكاز على الماضي وصح من الصفات الواحدة في المعجم (وتأمل كلمات «الفخم» . «جلاله» . «ثبوته») . ولكنه أوضح في ذلك الولاء المتجلى في التدرج - في الأبيات - من مجرد «الإعجاب» في البيت الأول . إلى البحث القصص الذي يش «الحجريات التاريخية» في البيت الثاني . إلى الاستيعاب وبكاء الأطلال . في البيت الثالث . على أن التوازن الهندسي «الدقيق» والحربة الشرقية - حركة النفس والترصيع والمقابلة - وكل ضروب المهاره المهارية - تبقى واضحة أتم الوضوح . وهي تتحلل في «التقبل» الكائن بين شطري البيت الأول ، إذ يحل الشطر الأول مظهر الماضي . ويكشف الشطر الثاني عن قيمة كائنه الخناصر ومائمه للبيان . كما تتحلل في «المقالات» المعجمية في البيت الثاني («رواية» - «قراءة» - «تبر» - «الرباب») . وفي «العلم» في البيت الثالث . وثمة قيمة ملحقة تسرى في هذا التقسيم سر يان الدم في شريين . وهي قيمة لمسها شوق لما في المقطع الجانبي الأبيات القصص . ولكنها هنا تسود سيادة مطلقة . وتلك القيمة هي «البيان» وما يتصل به . لقد تكررت بلمظها في سياق واحد من قبل «سحر البيان» . وفي ألوان عدة من السياق هنا «لجم البيان» . «أفق البيان» . «انثيت إلى البيان» . ودار الشاعر حوفا في مواضع أخرى : «تنهل القصص» . «نير القرائح» . «أبكي العلم» . وهو إذ يصل إلى هذه المرحلة ينتم النفس الشعرى بالبين التاليين

لبنان والخلد اختراع الله لم يوسم بأزوس منها ملكونه هو ذروة في الحسن غير مرومة وفرا البراعة والمجى بيرونة

وما دام قد وصل إلى «العلم» فن المؤثر أن يقرن إليه هنا «الاختراع» . وما دام قد قرن «الاختراع» «بالعلم» في سقى شعرى فن المؤثر أن يجمع هذا الوصف «بأزوس» على الموصوف . وذلك يلحق الموقف كله بعالم النفس الجليل . وكما كان ذكره «البيان» في كل مرة ذكرًا خاطما كان ذكره هنا «ليبروت» ذكرًا خاطما ، منها هنا وهناك قيمتان شعريتان أكثر منها حقيقتان جغرافيتان

وعند هذا الحد يعود شوق إلى العرف على وتر يكاد يكون حالصا للطبيعة الصامتة . والحق أن هذا العنصر لم يغيب عن القصيدة على الإطلاق . وقد أتج هذا العرف هنا لحنا طال طولًا سيبا ، جعلت أبياته أحد عشر بيتا ، تتلئق بالست السادس والعشرين . وتنتهى بالبيت السادس والثلاثين

ملك الغضاب الشم سلطان الرى هام السحاب عروشه ونحوه ميناء شاطره الحلال فلا يرى إلا له سبحانه وبمروته والألقى القرد انتهت أوصاله في السودد العلى له وسعته جبل على اذلو يروى صيفه وشبازه يشد القري جبرونه أنسى من الوضى الكريم مروجه والد من عطل النحر مروته يخشى روليه على كافرورها منك الوهاد لتيقه وخفته وكان أيام الشباب رموعه وكان أحلام الكعاب بيروته وكان ريعان الصبا ربحانه من السرور يجوده ويسفوله وكان قلاء الواهد تيسه وكان القراط الولاند بيوته وكان خمس القاع في أذن الصفا صوت القناب ظهوره وخفونه وكان ماعها وجوس خيه وضع المروس خيه ونهته

إن طبيعة الحبال البعرة تملأ على القارئ وعيه وهو يستغرب هذه الأبيات وصعده «العظمة» هي الصفة السائدة للطبيعة هذا . ولا يخفى شوق امتلاء نفسه بهذا «الحلال الملكي» - «ملك اسحيل الشم» . سلطان الرى - «هام السحاب عروشه ونحوه» . على أن «العظمة» لا تقف حدودها عند هذا المعجم «الملكي» . وإنما ترفده بما يلائمه من «الرصه» المتمثلة في «الغضاب» «والربا» «هام السحاب» . ويعود هذا الامتلاء «بالعظمة» ملح في البيت الثاني ، فيعرض نفسه من خلال «الحلال» . وتوارى «السبعات» «والسموت» . ولنا حاجة حتى إلى إيمان النظر لرى وصرح هذا الخط «الحليل» . واطراده في الأبيات ، فلي البيت الثالث من هذا القسم يطالعنا في «القرد» . وفي «السودد العلى» . وفي البيت الرابع يطالعنا في «الجبروت»

ثم تتحول صفة «العظمة» إلى صفة ليست بعيدة جدا عنها هي صفة «الأناقة» «والأبهة» . وهي مرسومة برينة فنان في :

أنسى من الوضى الكريم مروجه والد من عطل النحر مروته

والتوارى الذي يعتمد عليه هنا هو توارى المساحات (المروج والمروت) كما أنه توازن الأتوان (خضرة المروج . واصفرار المروت) . وهذا التوازن «المكانى» «اللونى» يستمر فيما يل من الأبيات : «فالروانى» (المساحة) تقابلها «الوهاد» . وفريق المسك (المسك المخلوط) يقابله فتيب المسك (المسك المسحوق) وهكذا تنزل الخيوط «الملونة» على «المساحات» المتوارية المتقابلة فتحدث في نفوسنا الأثر المطلوب . وهو أثر يحدث أصلا من ريب اللغة . ومعانيها الإيحائية لا المعجمية . ثم من طريقة وصف الكلمات على طريق خاصة . ومن الإيقاع والموسيقى الخاديين من كل ذلك في مهابة المظان

أما الأبيات الباقية في وصف الحبل فقد عمد فيها شوق إلى بعمه شعرية حادة عالية تحدث من توالى أداة التشبيه «كان» . وسيادتها على نحو مطلق (تكررت سبع مرات في «سيافات» مختلفة) ومجموعة التشبيهات التي تقدم في هذا الجزء هي وسيلة الشعر إلى التعبير عن «حدثه» المنظر المائل (أو المتخيل) في نفسه . وذلك بعبء تقريب المعنى الذي يريد توصيله على أدق صورة ممكنة . وهو يعتمد

لست أقطع بأن هذه الحاجة تقع على ذات المستوى الرفيع الذي ملته بقية أجزاء القصيدة

وعصاه لبنان وأهل نديته لبنان في ناديك عظمته قد رافق قبائلكم وهولكم شرفا على الشرف الذي أوليته تاج النبالة في رفيع وموسمكم لم يشر لزلزله ولا يبالغونه موسى على الرق حول لوائكم لا للظلم بمرجه ولا طاغوته أتم وصاحبكم إذا أصبحتم كالشهر أكمل حدة موفوته هو هرة الأيام فيه وكلكم آساده في فضسها وسبوت

لقد بدأت القصيدة بلبنان البشر (الحسن في سود الميرون لقيته) . وانتهت بلبنان البشر (زعماء لبنان) . وكنا نلاحظ أن الشاعر على حين حطت مشاعره بالفتة الأولى إلى حد «ضدان الوعي» (والبابل بلعظهن سفينة) في محطفا بحساسة واسعة بين الفتة الأخيرة ، فتحة الجمالة والشكر هنا أبعد ما تكون عن بعملة البحر والمشر هناك . ولكننا إذا نظرنا من زاوية «التوازن الأسلوبى» بأن أن الأسلوب ذاته ملحوظ في الأساس الذي يهين عليه البناء الشعري . لقد بدأ بمجموع الحسان . ثم ركز على عنصر فرد منها (وأغنى أكحل) وفي عنده طويلا . وهو هنا يتبع نظام دانه يبدأ بدها جاعيا (زعماء لبنان) . ثم يركز على عنصر مفرد (موسى على الرق) . وواضح بالطبع أن «موسى» ليس مفصلا من «زعماء لبنان» هنا . كما أن «الأغنى الأكحل» ليس مفصلا عن «دوات الميرون السود» هناك . وواضح كذلك أن المعالجة هناك معالجة تفصيلية على حين أنها هنا معالجة مختصرة تتلاءم والحاجة .

وحين نصل القصيدة إلى جانبها يكون البيتان الأخيران مطين لعب حر بإقامة تشبيه طريف بين الشهر وأيامه وزعماء لبنان . فيعقد لموسى (رئيس النواب) غرة الأيام . ويدخر لقيتهم «الآحاد والسيوت» . هذا مع ما في الآحاد من إيماءات التمرد ، ومع ما في السيوت من إيماءات الراحة . (١٦)

لقد بدأت القصيدة - كما قلت - بالناس . وانتهت بالناس . على بون بعيد بين «رؤية» الناس شعريا في البدء والختام . وبين البداية والنهاية نسي شوقي - أو تناسي - لبنان التاريخ والجغرافيا (ألم يكن في وسعه أن يكتب قصيدة - أو منظومة - تقليدية لمجوعة ينزل فيها ثروة فارغة من أمجاد لبنان التاريخية وألميته الجغرافية . وحياته اليومية ؟) وبى - على طريقته الخاصة - قصيدة تعادل أحاسيسه . وظف فيها مهارته وخبرته في التعبير والتركيب . ولذا صبح لها موضوعا أوسع وأبعد من كل موضوع يمكن أن يفكر فيه أصحاب النظر في الشعر من حيث «مضمونه» أو «موضوعه» . والحق أن موضوع هذه القصيدة ليس سوى بناء القصيدة ذاته

ودعك بما يمكن أن يقال من أن هذه القصيدة يمكن أن تمكث إلى آيات مفردة ! وأية مادة في الدنيا لا يمكن أن نحمل إلى جرفتها وعناصرها المفردة ؟ ودعك بما يمكن أن يقال من أن شوقي هنا يحاكي «عزل» و«وصف» الآخرين ! وأى إنسان في الدنيا يمكن أن يزعم أنه يتعسف هواة لم تفرقه رثان من قبل ؟ إن الوقوف على أسلوب

في نوع من التوازن «الشكلي» الموسيقى ليقم عليه أساس البيت الثاني والثلاثين من القصيدة : «أيام الشباب» - «أحلام الكعاب» . كما يعود إلى توازن آخر يحدث نوعا مختلفا من الموسيقى . وذلك في «نوعه» بيوتته . وفي البيت الثاني يحدث حيوط السج الشعري فيبر الإيقاع المتوازن في «ريعات» و«رمحان» . وكذلك في توالي حرف السين في «صر السرور» . وفي تقارب المقاطع الصوتية في «بحجوده» «ويقوته» . حتى إذا انتهى إلى البيت الرابع والثلاثين بين التشبيه عن «مادة حبة مثيرة في الشطر الأول (أثناء التواحد فيه)» وعلى مادة «قل إثارة منها بكثير في الشطر الثاني (أقراط الولاك توته)» . وهذا يحدث أيضا نوعا من التوازن بين مادة طبيعة (لأن «مادة صناعه» (الحلى) . ثم عاد إلى «مادة الطبيعة الأساسية» . كأنها عن الصلات الوثيقة بين هذه العناصر . وكاشفا عن «الجلد» القائم و«الحوار» الحميم المستمر بينها . وما أشد فعالية التشبيه الذي يربط بين التفاعل الصوتي للتموج في «همس القاع في أذن الصفا» . وصوت العتاب للتموج في (ظهوره وخفوته) ويستمر عنصر الصوت مشكلا المادة الأصلية في الصباغة . فمن صوت طبيعي إلى صوت آخر مختلف في نوعه وتأثيره . فهو يتقل مندرجا من «الهمس» إلى «الموسسة» إلى «وجرس لحينه» . ويصل ذلك على العروس . تظهره . وتحركه ليحدث صوبا . ونحن هنا أمام مظهرين مزدوجين يقابلان مظهرين مزدوجين في الشطر الأول «مالهما» (ماء القاع وماء الصفا) وهو في حالة حركة تتجلى الجرس . وفي حالة تموج تظهر اللون الفصيص والثاني «الوضوح العروس» (حليها) في حالة إظهاره (وضوح اللون) وفي حالة حركة (لصيته) تتجلى الجرس (وتأمل محاولة التوحيد بين مادة الحلى والصفا التي علمها على لون الماء) .

وهكذا يرى أن شوقي قدم في هذا القسم قيمًا تعبيرية بالغة التسوع . فمن قوة «الحلال للملكى» إلى جو الفصول الطبيعية . ورخايف المناظر الطبيعية وعطائنها . إلى ما يعادل كل ذلك من الأحاسيس البشرية للضجرة . وهل نستطيع أن ندرك معنى الصيف . والشتاء . والمروج . والروابي . والكاهور . والمسك . حق الإدراك إلا في ضوء كونها موازية ومعادلة على نحو مطلق . لأيام الشباب . وأحلام الكعاب . وريعات الصبا ؟ وبوسمتا - بل ومن واجبا - أن نحصى في هذا الطريق لإدراك ألوان أخرى من التوازن بين المسك «الفتيق» والمسك «الفتيت» . وبين «التقى والتوت» . ثم بين كل ذلك وبين عطاء «طبيعى» من نوع آخر هو «أثناء التواحد» . ولعل هذا كله يؤكد المظهر الواضح الذي ألق عليه . وهو «هدسة» القصيدة القائمة على محاور أساسية من «التقابل» بكل أنواعه وأشكاله . «المطرده» و«المحاكاة» . المحبة والصنوية . الطبيعية والبشرية .. الخ كل ذلك بهدف بناء عمل شعري «معماري» . «متوازن» . «متكامل» .

والحق أن «الحسن» الأساسي للقصيدة يكاد يكتمل بعبارة هذا المقطع . والمقطع الباقي والأخير حاجة ضرورية للقصيدة . وهي ضرورية لأن شوقي رأى ضرورة . بدليل أنه قالها وأبناها . ولكن

السء في القصيدة أولى بالرعاية دائما من محاكمتها طبقا لمعايير
محبوبة من خارجها - وإن تلقى عطاء الفن - ومحاولة تحليله - أولى

هوامش

(١) نمل هنا مقبرة طويلة من التربة (بعد المقدمة) فكتابت «الديوان» وتساءل القارئ إن
كان يجد فيها أدكا. يمكن ان نوصف بانها معدية
«كنا نسمع عن القصيدة التي يجيها شوق سول صمد في كل حين فتمر بها سكوتها كما
تمر بغيرها من الصحاح في البلاد لا تصحاحا لشهرته - ولا لخصه في أدبه عن النقد
قال ادب شوق ووصفاته من اتباع المذهب القديم حذره في اعتقاداته أهون المبتلات
ولكن نعتا عن شهره يرحف إليها وحف الكسح - وبعض عليا من لوعة الخلق من
الصحح - وتطوى دغائى تساوها وصالحها على التصريح (لاحظ الموضع على
الصحح ١) ونحن من ذلك الفريق من الناس الذين ادركوا شيئا لسبب بعضهم لم
يأتوا ان يطقن المألا على ولا الأسفل على تبحرهم - والشوق - فلا يعبأ من
شوق وضجته ان يكون لها في كل يوم رقة وحل كل باب وقفة - وقد كان هذا شانا
معهم اليوم وعند قولنا ان الموضع المقتب - أو الوجهل على شهرته المصطنعة تصرف به
نصرفا يستثير الحاسة الأخلاقية من كل إنسان - وذهب به مدحا تعلقه النفس - فإن
هذا الرجل بحسب ألافق بين الإحلال من سلمة في السوق والارتقاء إلى أعلى مقام
السمة الأدبية وأحياناً الفكرية - وكان يعتقد اعتقاد اليقين ان الرمة كل الرمة
والسمة حتى السمة أن يشرى ألسنة البهائم ويحكم أفراسهم - فإذا استطاع أن
يصمم صمد على الناس بالتهليل والتكبير - والظهور والرموز - في مناسبه وغير
مناسبة - ويحق أو يغير حتى - فقد تروا صمد الجيد - وتسم دروة المظرد - وصفا بعد
ذلك على الأنعام والمضائر - وسحقا للمقدرة والإنصاف - وهذا للمضائق
والظنون ولما للخيال والخيال - فإن الممد سلمة تلقى - ولقد اثنى في المخرقة -
وهل للناس حقول

(الديوان ج ١ ص ٢)

(٢) ست هنا في حاجة إلى العباس من مرجع أو أصل - أو صيغة - كالظاهر فيوضح
من أن يستدل عليها بمثال - وسكاد تكون هي النتيجة للتحليل سقا لأية فركية تتناول
مصرح شوق الآن
(٣) من مسلم به أن الكلام الذي يكتبه الشخصون في السرح - حتى لو كانوا
أوروبيين - ليس صحيحا على إطلاقه - وأن ما يصدق على أنفسهم للمرضى لا
يصدق على أفعالهم بالضرورة - وأن الذين يستشهدون بكلامهم من «هستينا» فهو
على وجهه الصحيح بالضرورة - ولكن أن هو ليس الإنسان وشكوكه في هذا الجانب
لنفسه إلى ما لا نهاية

(٤) لا أقصد هنا التخلي عن قيمة وجود شاعر للأمة العربية والإسلامية كما لا أقصد
الحكم على شوق بأنه ليس شاعر الأمة العربية - وإنما أقصد - بساطة - وجوب
اعتداد هذه المقولة وميلاتها - لا امتحانها صلبا أو ديبا - وإنما من
الناحية الشعرية - وذلك لثبت بالدليل القمري أنه كذلك - أو أنه ليس كذلك
إننا إذا لم نعمل ذلك لعلنا نشاعر لخلق للأمة من يدعى هذه القافية - ووقف
كل من تحدث عن أمال الأمة بشعر ضيف على قدم المساواة مع من تحدث عن هذه
الأمال بشعر قري

بالرعاية دائما من النظر للتعالي إليه - أو الاقتراب منه وفي يدنا
صو لجان السلطان القمدي - أو حتى «ميران العبدالة» القمدي

(٥) لا يستطيع باشر منصف أن يقلل من قيمة ادب القلوب أو نقد القلوب كما
لا يستطيع أن يحط من شأن القيمة العاليه التي جعلت ادابهم أدنا مردرة
وجعلت نقدهم نقدا مرددا - إنما أقول - وأصر على ذلك - من شأن الاستشهاد
مسطور من هنا - وسطو: من هناك - ثم بناء القرب الأمكام عليها من مثل صمد
الحيكمة القية في مسرحيات شوقي - فهذه الطريقة في تحليل العمل الأدبي ليست ها
و نظرى فيه على الإطلاق - ولي تريد عن «تشويش» الخوف القمدي لدينا -
وهو تشويش مافعل - واصطفاه - ومن ثم المبوط بالديوان الادبي كله

(٦) يترتب على ذلك أن الإنسان الأسمى يسمى الا يتخذ النقد الأدبي مجرد «سرقه» أو
«مهمه» يكتب فيها طوب اولاد - أو ينشد القدرس الأدبي مجرد وسيلة للحصول
على الد جاب لتسببه - أو بسند كل ذلك أداء - للوجهة الأدبية أو الانجتماعية -
وما إلى ذلك من الأمور - ويعود ضرورة الحرب الشعر - إلى سبغ ان يش صمد كل
ذلك إلى أن الأجيال القادمة ستعتمد على الصورة الزائفة في طاعت الدوس - وفي
الصحح الأدبية - صورة الحياة الثقافية لدينا - ووصول صورا لأدب تلبه ألسنة
صحيحة إلى تحليل السبيل على مهمة للنقد الملق - وهي مهمة لا لتحليل الموضع
على الإطلاق

(٧) الشوقيات - ج ٢ ص ١٨٧ مطبعة مصر

(٨) الممر من قسيف الممر المذبح في لشكر الإصليب المذبح

(٩) بعد العروض يتبع مثل «كسيت» و «علفت» عيا من صوب القافية وهي صوب
متردد في هذه القصيدة - ولكنه لم يؤثر على انسجام موسيقاها - في أدب - على
الإطلاق

(١٠) ضبط في الديوان جميع الدال وكتب بالألف - وفي المدايم - القمري كالحصى
كل ما يستتره - «كأنه» هنا - يقول إن بيروت حصر البراعة والخيال

(١١) سبحات ومحرر - جلاله - وخشوعه

(١٢) نظرات الأرض المديا

(الديوان ج ١ ص ٢٠٠) هو موسى عوز رئيس مجلس القلوب المديا

(١٣) ولابد أن نتجاوز هنا - وهل وجد شاعر قديم قر تحدث ذو شأن الا وعد نفسه بحد
نفس من المديا؟ وأرى أنهم لأصحاب الإبداع المائل امال القني وشوق هذا حل
طول الخط - وإذا كانت وسائل الإعلام لدينا تنقل أدانا بيل مهار خلق لقب
«نجم» على منظم ولا يحرر كوة من الطبقات الدنيا في فهم ألا نطرح لشوق وأمثلة
وصف أنفسهم «بالعجربة» وهم يستحقونها؟

(١٤) لعل هذا يفسر تركيز شوق لظلال في شعره على التاريخ وأحداث السابقي - ويمكن ان
ستحضر في هذا الصدد قصيدته الكبيرة «كبار الحوادث في وادي النيل» - تلك
القصيدة التي تلبه صمد المربا في عرضها لوسائط حية من تاريخ مصر - لقد كان
التاريخ عنده قصرا جديلا دينا - وكان يخلو له أن يتحول في أحياله - ويصمم
تيجان أصله - ويرى نفسه جزءا من - واعتادا للخطالة - وهذا بقوى دعوى
«كلاسيكية» على نحو مطلق

(١٥) ليست هناك أنثى كثيرة صيدة في هذا الصدد - منها الفلام الجري - والمحمود
الغداة

النص الغائب في شعر أحمد شوقي: القراءة والوعي

محمد بنيس

- ١ -

هي ذكرى أحمد شوقي . فيها خوف قليل . و يعود إليه . نستحضره كما يستحضر المولى
لماذا يعود إليه ؟ كيف تم هذه العودة ؟ هل يمكن أن يسي صمته ويكلمنا ؟ أسئلة
لست يجب الطرح . ونحن ننبأ لا احتمال طقوس . له سماته الاجتماعية والسياسية
والايدولوجية . وربما كانت له يفظته الشعرية مع مدارات قضايا الشعر والشعرية في العالم
العربي المعاصر . بل مع ما يرافق هذه القضايا من اختيارات في إعادة قراءة الماضي
والمتعلل . مشروطة بمواصفات الاستعداد أو التحرر

١ - ٣

دعاب المئات . دهاب الاحتلاف . وفي الوقت نفسه يبعث هذا
المخاطب مكانه . في تقاطع الشعر مع النص الغائب . لأن طبيعة
الإثارة التي تمت في هذا المجال تستدعي تأملا معبرا . ما ظل شوقي
«شاعر الإحياء والبهجة الشعرية» . وما دام يفرس مسألة علاقته
« كشاعر إحياء » بالنص الغائب . أما قانون هذا الخطاب فيمكن
في حرق المسلمات ؛ لأننا نلاحظ جنوحا إلى النسيان والناسي .
كمقدمة لمواضي الأسئلة وحاصرها . حتى لو بدا هذا الخرق أوليا

٢ - ١

حصح شعر شوقي لعمليات القراءة وإعادة القراءة . منذ بدأ
شوقي بشعره على الناس في المحلات والصحف . وبعد بدأ شعره
بالحز إلى القراء . وفي النصوص المتزامنة معه . في كل من مصر
والأنظار العربية الأخرى^١ . وعميمات القراء . وإعادة القراءة .
بصيغتها النافذة للمفردات أن هناك حصومه حول شعر شوقي ، غير
شبه بالخصومات الشعرية العربية بدعم خصوصا في الغرب
الثالث للبحر . فالخصومة حول شعر شوقي متعللة بالتعبيد وما في
أخسه . وهي في رثائنا القديم بمسئلة شرعية المحدود . محدود

لسان المولى هو الصوت المختبئ بين أصوات الأحياء ؟ لا تفصح
آثاره . ولا نحمي فجأة . إنه استمرار الماضي في تعاقب الأزمنة .
لا في دوراتها .

١ - ٢

رثايات تذهب إلى شوقي لتستحضره . وهذا ما لا تشه إليه
دوما . عادة ما تختزل المئات بل فئة . والفئة إلى الواحد المتكلم به .
تصبح السبات . ويشبه الاحتفال

وليس الدهاب إلى شوقي مؤرخا بهذا الاحتفال . لإعادة قراءة
شعر شوقي تاريخها الذي يستند لحسنه من الواقع . والتحولات التي
عرفها العالم العربي الحديث . سواء أكانت محولات أدبية - لغوية .
أم محولات اجتماعية - تاريخية . ولا شك في أن هذا التاريخ يحتاج
هو الآخر إلى تأمل يطل اتصاله من الوصف والتوثيق . فما
لا يستغنى عنها . لأن تاريخ إعادة قراءة شوقي يحمل بدلالات
تستوعب أمثلتنا الشعرية وخارج الشعرية

دهانا اليوم إلى شوقي ، إذن ، حلقة في تاريخ إعادة القراءة .
كل منا يفتحها أو يغلها . نحا لمضى العين في مسج تصورات نظرية
أو احباطات يكون فيها الشعر صديقا أو طرعا

التحريب ، وهما وصفتان متناقضتان ، أولاهما ترى في الماضي حقيقتها ، وثانيهما تهتدي بالحقائق وتحو نحو قلعة الحقيقة

٢ - ٢

نصت الآن إلى بيت شوقي .

فم للمعلم وفه التبجيلا

كسلك المعلم أن يكون رسولا

إذا كان مبدأ الخرق مدحلا مبدأ الخلق فإن الخرق هو اكتمال حالة لتمكث . ويبقى لنا بيت شوقي قواعد لعبة السلطة الأخلاقية : القاعدة الأولى : التباين قبل التعاقد بين المعلم والرسول . نقاربهما في تعليم الحقيقة للناس ، والتباين في درجة الحصة ومصدرها ، وهما محددان محاذر الخطاب الديني .

القاعدة الثانية : إيمان التبجيل من طرف المتعلم للمعلم ، فالأول جاهل والثاني عالم ، وعملية إيمان التبجيل دلالة على الاعتراف بالأبوة المقدسة

القاعدة الثالثة : الأمر بطاعة المتعلم للمعلم ، وهذا أمر صادر من مكان مجهول وبصوت مجهول صاحبه ، كأنه أت من مصدر فوق - إنساني متعال على المجتمع وتاريخ

هذه القواعد الثلاث تبيّن اللعبة . وكل ما تستلزم الأمر ولكن السزّال نفيس البقي ، وكما يقول نيتشه « لكن من يتكلم به مرة واحدة ، من يتعلم طرح الأسئلة ، لا بد أن يعيبه » كما أضافي (٢١) ولذلك نطرح سؤالين : هل شوق هو المعلم الذي يجب أن يبه التبجيل ؟ وماذا سيكون عليه الأمر لو خرجنا على قواعد لعبة السلطة الأخلاقية ؟

إذا كان شوق متعلا - علامة - هذا احتمال لا يقيه . لأن المعلم « أول » التعريف بهية الحقيقة ، وهي عالم يثبت في الزمان . فأول من شكك فيها طه حسين (٢٢) ، وأول من هتك قدسيته جماعة الديوان (٢٣) ولم يثبت شوقي في مسار التحولات الشعرية العربية الحديثة غير أكثر من مكان (٢٤) . باختصار لم يثبت أن شوق أثر ، لأنه يعتمد سلطة البداية . كما تتحلل لدى البعض من القدماء والمحدثين معا .

١ - ٣

هكذا ينسج القصب ، ونهدم قواعد اللعبة . وبطل الإيعاء بالتبجيل تسلك رحلة الحوار . ونترك لأمتنا فسحة الانشاق . ونقدم قلبا في عتمة الوصوح .

يمكن للمدخل هو تجدية الأرصية النظرية الصائبة عبر الخطاب الشعري ، وهو الخطاب الذي يرتبط بحقيقة سائدة تتصل بكون شوق المعلم الأول (أو الثاني بعد محمود سامي البارودي) للشعراء العرب

المحدثين هذه الأرصية النظرية تتمحور حول التجديد الشعري كإحياء للشعر العربي القديم (استنطاق أصوات الموتى في النص وبالنص) ، وهي طبعا الوجه الشعري للاختيارات السلمية التي أرادت العودة إلى ماضي مجرد ، يأخذ حدوده وسجانه من مطالب الحنين في التعدم . بعد انحطاط أمر العرب والمسلمين في مواجهة التقدم الأوروبي . هذه الأرصية السلفية رفضها طه حسين ، كما رفضتها مدرسة الديوان وكل الاتجاهات العربية الحديثة ؛ ذلك لأن للسألة ، في عمقها ، اختيار لاتجاه الحداثة . وبواجهة السلفيون هذا الرض ، على أساس أنه موقف مضاد ، يتنازع مع اختبارهم العودة إلى الماضي ، ويرون فيه رفضا صريحا وبهائيا للتراث والتاريخ ، يتصاعد حتى يهمل إلى مرتبة رفض الدين ، وذلك لارتباط التراث - أو القديم - باللغة ، وارتباط اللغة بالدين ، فبما يرى السلفيون دائما . ولا نعلق الآن على هذا المنطق الصوري في الخجاج ، يكفي أن نوضح اختبارهم الشعري (وقد تبدلت مواقفه مع مرور الزمن) كوجه لاختبارهم الاجتماعي التاريخي - سياسي ذلك حفيهم في الاختيار .

٢ - ٣

ولكن يتم الحوار حول الرأي السائد في كون شوق المعلم الأول (أو الثاني) توقف عند بعض بصوحه خصوصا تلك التي قال بها محمد حسن هيكل ، القراء قصيدته العظيمة العامرة عن الحرب الصليبية اليونانية التي مطلعها

بسطك يعلو فوق . وأخر أذهب

وبسحر دين الله أهب

أو قصيدته في رثاء أفرنة ، أو نحيب لثرك أيام حرب اليونان . اقرأ أيا من هذه القصائد التي قبلت قبل الحرب الكبرى ، أو اقرأ غيرها مما قيل بعد الحرب على إثر انتصار الأتراك على اليونان ، كقصيدته التي مطلعها :

الله أكبر . كم في الفتح من عجب

بإسم الله فترك جند عبالد العرب

وإنك لمؤمن حقا بأن هذه القصائد التركبة هي أقوى قصائده عن الحوادث وأصدقها حسا وعاطفة (٢٥)

سكنى هنا بنصر واحد من النصوص التي يتحدث عنها هيكل ، وهو قصيدة شوق « الله أكبر » ، لما تحدثنا من مكانية مباشرة الحوار على مستويي الشاعرية والرؤية للماضي ، ومن خلالها لاستنطاق العلاقات المربية واللامربية بين الشاعر والشعر من ناحية ، ثم بين الشاعر والماضي والمستقل من جهة ثانية . واختيار هذا النص ذو طبيعة مزدوجة في مسألة التراث والتجديد ، ومن الممكن أن يلم البحث مستقلا بنصايا أخرى (ليست أهم بالضرورة) ، وهو يقرأ إحدى الخبرات (مثل «حرف كأنها الحب») . والأندسيات (مثل - باتالغ الطلح أشباه عواذينا) .

إد تتكون هذه القصيدة ^(١١) من ثمانية وثلاثين بيتا ، مقسمة إلى سلتين : السلسلة الأولى من ستة وستين بيتا ، والثانية من اثنين وعشرين بيتا ، وتبدأ كل سلسلة بتوجيه الخطاب إلى مصطفى باشا كمال . في السلسلة الأولى

هذه أكبر . كم في الفتح من عجب
يساعد الرب جند خالد العرب

.. وفي السلسلة الثانية

حسد أيها العارى وهبته
بآية الفتح نسو آية الخبر

ونجمع كل من السلتين بين العارى (الفتح) والفتح

(ب) إيقاعها .

تدرج القصيدة ضمن بحر السيط ، ورويها هو الباء ، وحركته الكسر

(ج) فصاؤها :

يتشكل من ارتباط المدح بوصف الأحداث (من بينها المعارك) . في سطر تألف الحاضر فيه مع تلاحق (سفارية - أرمير - بدر) وتضارب فيه الأمكنة (تركيا - الهند - سوريا - مصر) ، ويصل عنصر لتألف والتضارب بين الأرمية والأمكنة هو الإسلام والعروبة .

٣ - ٤

هذه العناصر الأولية ، مفردة وجمعا ، هي التي سمحت للقراء جوابا عن سؤا لهم في تلك اللحظة ، وخاصة الرأي العام ، وفي الوقت نفسه رأى فيها المثقفون ، والنقاد منهم خاصة ، علاقة بعيدة الدلالة بقصيدة فتح عمورية لأنى تمام . يقول طه حسين : « ثم سكنت حينا وسألتني : وأين أنت من قصيدة : أنى تمام التي مجدح بها المتصمم وقد فتح عمورية ؟ قلت ذلك فخرجت لك . ثم رأينا معا أن شوق إنما اتخذ قصيدة أنى تمام هذه نموذجا حين أراد أن ينظم قصيدته في انتصار الترك » . ^(١٢)

هكذا انضج بسهولة للنقاد آنذاك هجرة قصيدة أنى تمام إلى قصيدة أحمد شوق فأصبحت القصيدة الأولى نصا عالميا مناسبة للقصيدة الثانية

١ - ٥

تهدف الشعرية إلى الكشف عن أدبية النص الأدبي ، لا كحاجة معارفة لمبار ، بل كسحق وسياق وبحول ^(١٣) ، وهو ما يحرص قراء النص من خلال ما ينسجه وبين نصه . كما أن الكشف عن الأدبية يتعدى ملاحظة الخارجي والهامشي ، كمصير معروف . ويصل إلى تركيب النص وطبيعته اقتصاده اللغوي ، ودرجات خلق النسخ وروابط العناصر المتصادمة فيما بينها

على أن محاولتنا في القراءة الحالية لن تشمل تمام هذا الهدف .

من يراجع كتاب «حافظ وشوق» للدكتور طه حسين ^(١٤) يدرك أن هذه القصيدة «الله أكبر كم في الفتح من عجب» كانت مناسبة لاختيار الدوق الشعري العام في مصر ، واختيار تأثير هذا الدوق على مواقف النقاد ، وتوجيه اهتمام النقاد المحددين بالشعرية العربية ، ومن ثم بفصية العلاقة بين التجديد والمعارضة

(أ) الدوق الشعري العام

يقول طه حسين : « كنا جياعة منا الفهم ومنا الطربوش ، منا المصري ومنا السوري ، منا المسلم ومنا غير المسلم وكنا جميعا مرتاحين إلى انتصار الترك » متشوقين إلى ما يسجل هذا الانتصار ويشهد به . وتناول شاب منا الصحيفة ، فأشاد القصيدة في شيء من الخجاسة غريب ، وفي شيء من الابتقان في الصوت وإخراج الحروف ، وتقطيع الوزن ، وقذف القافية كما تقذف الحجارة ، فرفضنا وأعجبنا ، ونحسب بعضنا فصفق ، والآخرنا على أنها قصيدة رائعة » ^(١٥)

(ب) تأثير هذا الدوق على مواقف النقاد - يقول طه حسين أيضا : « ثم التقينا (هو وصديقه محمد حسين هيكل) في مجلس من هذه المجالس التي أضلوا فيها إليه وحدنا ، فتحدث في حرية ، وبحث في الحديث في كثير من الأحيان إلى ما يكره كثير من الناس : فاعلما قراءة القصيدة ، وحيث لا حظت أنت ولا حظت أنا - أن إعجابنا لم يكن إلا ظاهرة اجتماعية ^(١٦) ، وأن بين الدوق العام وفوقنا الخاص تنافسا غير قليل هذه المرة » ^(١٧) .

(ج) لفصية العلاقة بين التجديد والمعارضة

وتتوزع هذه الفصية عبر مقالة طه حسين بكاملها ، بل إنها شملت طه حسين بوصفها قصة عامة ، تتوزع فصول كتابه عن «حافظ وشوق» كله . ويرد هنا مرة غا دلالاتها الكبيرة «أذكر وتذكر أنت أيضا أننا طرنا يومئذ بإحضار هذه القصيدة لهذا الدوق المفضل ، لمضحكنا وأهزلنا في الضحك والسخرية ، من هذه الصور المتبعة البالية» . تتخذ لتصوير الحياة الجديدة المعاصرة ^(١٨)

كان نشر هذه القصيدة ، إبدن ، مصححا للرعى الشعري الساذج الذي يبعد الخطأ والكلام ، وإثباتا لانتقال النقاد بأمر العلاقة بين القديم والحديث ، وإحساسهم بسيطرة الدوق العام عليهم ، وهو ما سينصح أكثر في مقدمة محمد حسين هيكل في ديوان شوق

١ - ٤

لقد كتب أحمد شوق هذه القصيدة بعد معاهدة لوزان (يوليو - تموز ١٩٢٣) ، وهي للمعاهدة التي حققت انتصار مصطفى باشا كمال «العارى» ، كما لقبته «الجمعية الوطنية التركية» في سفارية ، ثم أرمير فيما بعد

٢ - ٤

ويمكن حصر مؤشرات العناصر الأولى للقصيدة من خلال

غير مستقصاء مكونات وقوانين المحور الترابطي
syntagmatique والمحور الاستوادي
paradigmatique ، ولا مسألة هذه الحدود العامة
شعرية أو علاقة الشعرية بالألفية ، لأن القراءة هنا مقصورة على
علاقة قصيدة شوق بالنص العائب ، أي ما يربط بالتداخلات
النصية

٢ - ٥

إن النص ، كدليل لغوي معقد ، أو كلفه معزولة ، شبكة فيها
عدة نصوص ، فلا نص يوجد خارج النصوص الأخرى ، أو يمكن
أن يفصل عن كونها . وهذه النصوص الأخرى اللاهائية هي
ما نسميه بالنص الغائب ، غير أن النصوص الأخرى المستعارة في
النص تتبع مسار التبدل والتحول ، حسب درجة وهي الكاتب
بعملية الكتابة ، ومسعى قائل الكتابة لثباتها^(١٧)

ونفصل - هنا - عن مصطلحات : المعارضة ، النص
المعارض ، النص المتعارض . ونفصل أيضا عن تعدد
المصطلحات المتمحورة حول « السرقات الشعرية » ، ذات البعد
الأخلاقي (الإثم الأخلاقي) ، ذلك لأن وجود النص ، أي نص ،
يستلزم وجود نصوص أخرى سابقة عليه أو مقترنة معه ، كما أن
الانفصال عن مصطلح « المعارضة » ومشتقاته ناتج عن كون العلاقة
بين النصي - المعارض والمعارض - لا يمكن أن تقوم على التماثل
« نحن نسي أن العلاقة بين النصي ليست علامة الكافؤ
لبسيط » ، كما يقول طودوروف Todorov^(١٨)

٣ - ٥

ونتم إعادة كتابة النص العائب في النص من خلال قراءتين ثلاثة
هي : الاجترار والامتصاص والحوار^(١٩) ، وفي الوقت نفسه من
خلال مستويات لوائح الكلام التي تشكل ما يمكن تسميته بمجموعة
من النوى ، المركزية منها والهامشية ، وهي الدليل ، والمتتالية ،
بحسب تعريف شومسكي لها ، وما بعد المتتالية ، أي الفقرة أو
النص وجميع هذه النوى . أو بعضها دون البعض الآخر ، يتبادل
المواقع في النص ، ليبرز السياق كما تدبر دلالة النوى هذه ، مما يعطي
النص حركة دائمة ، ويضع مجموعة النوى ، مركزية أو هامشية ،
إلى لعبة الحياة والموت . ودون ادعاء الممارسة النظرية ، أو الوصول
إلى بلورة صريح ، يضع الحقل المفهومي لقراءة النص الغائب
كخارج - داخل

١ - ٦

يمكن استخلاص مكونات أو عناصر دال التداخل النصي لدليل
شوق ، أي البنية السطحية لقصيدة شوق ، كدليل ، معقد ، من
خلال ما يلي .

(أ) دال النص المهاجر (قصيدة أي تمام) الذي تتحدد عناصره
في
- عدد أبيات القصيدة ، وهو واحد وسبعون بيتا ،

والقصيدة من مطولات أي عام
- وإيقاعها المركب من بحر البصر ، وهو من التشكيلات
الإيقاعية المنفصلة المتميزة بأنها الأكثر استعمالا في شعر أي
عام^(٢٠) أما المروي فهو (الباء) ، وهو المروي الأول في
الاستعمال في شعر أي تمام ، حيث أنه تصل إلى ٧٢ من مجموع
٣٢٨ قصيدة ، أي بمعدل ١٧٪^(٢١) وحركة المروي هي
(الكسر) وهو الآخر يأتي في المرتبة الأولى . إذ يصل كسر
المروي في شعر أي تمام ٥١٪^(٢٢)

. معجمها : المعرى ، الطيبي ، الحزبي ، التريحي ،
الحزبي ، واقتاد القيود الانتقالية للمعجم ، مما أشأ
ما سماء القدماء بمصيبة الديدع ، ولكن الظاهرة
الأسلوبية - البلاغية ليس مقدورها أن تلم بالنص كتركيب
متكامل وكتابه

(ب) مدلول النص المهاجر الذي يسي نسجه عبر فضاء النص من
مدح ، ووصف ، وتآلف بين الماضي والحاضر ، وتغارب
الأمكنة ، ولحمة الإسلام والعروبة هذه المكونات .
أما مدلول النص العائب ، برصمه نصا متداخلا ، فيشغل
من خلال التأثير المتعدد المستويات في قصيدة شوق . ويمكن
إعطاء الصورة الرياضية لهذا التداخل النصي^(٢٣)

دال نص المهاجر إليه (دال النص المهاجر + مدلوله)
دليل التداخل النصي -
مدلول النص المهاجر إليه (= التاليف)

٢ - ٦

يمكن أن تنوع دلالة (سميائية) التداخل النصي في عرب
العناصر ، أو المكونات المشتركة بين النص المهاجر (النصوص
المهاجرة) والنص المهاجر إليه^(٢٤) ، ثم البحث عن قو بين الهجرة
ويتضح من الاستقراء العام أن الخصائص الإيقاعية لقصيدة
شوق ، نجعلنا على الخصائص الإيقاعية السائدة في شعر النصف
الأول من القرن الثالث للهجرة .

وإذا كان نص شوق يتدرج ضمن البسيط ، فإن هذا الشكل
الإيقاعي هو الثالث من حيث الترتيب في النصف الأول من القرن
الثالث ، ويمثل ١٥٠٢٧٪ من التشكيلات الإيقاعية المستعملة في هذه
الفترة ، يتقدمه الطويل بـ ١٨٠٨١٪ ، والكامل ، سيد هذه
التشكيلات الإيقاعية بـ ٢٠٦٠٪ والمرتبة الثالثة ، وهي نصها
الموحدة في شعر أي تمام^(٢٥) حيث يمثل كل من الكامل والظرب
والبسيط والنصف والواو ٨٢٦٥٪ من مجموع شعره .

وكثرة استعمال البسيط في هذه الفترة تلتقي مع كل من استعمالات
المروي (الباء) وحركته (الكسر) ، بالإضافة إلى مرتبته الأولى لدى
أي تمام ، يصل إلى المرتبة الثالثة في ديوان البحري . وسواء كنا
تحدث عن أي تمام أو البحري أو الأعاني ، فإن الكسر يظل في
المرتبة الأولى^(٢٦)

بهاية ، عند العلاقة بين قصيدة شوقي وشعر النصف الأول من لفرق الثالث ليس هناك أو تمام وحده ، ولكن شعر هذه المرحلة برمتها على أن الإيقاع وحده لا يقيبط مركزية التداخل النصي ، ويظل دليل أي تمام (قصيدته) وحده يشكل النواة المركزية (إلى جانب الإيقاع) المحم للمعجم والعصاة ، بينما تظل المصوص لأخرى ، لأن تمام وعبره ، للفترة عصها ولا قلها ومعاها ، هي هامة هناك حمرة أكثر من نص عائب إلى نص شوقي ، واعتماد نص أي تمام كونه مركزية لنص شوقي على ، مانس للكانت والفدى ، صيانة ومظهر لأدبية (٢٥) في تلك المرحلة وككل نص عائب ، مركزي أو هامشي ، حصص نص أي تمام ، وعبره ، لإعاده لكثافة في قصيدة شوقي ، بمعنى أنه حصص للتبدل والتحول . نعا بدور فراءة شوقي للنص العائب ، ووجعية الوعي المتحركة في

الفراة
٦ - ٣

حاولنا ، سابقا ، عزل العناصر أو المكونات العامة المشتركة بين قصيدة شوقي وقصيدة أي تمام وشعر النصف الأول من القرن الثالث عامة . وبنا - الآن - أن نصبت إلى الفوارق ، خاصة تلك التي تباير بين قصيدة شوقي وقصيدة أي تمام

(١) البنية السطحية

- مختلف عدد الآيات من قصيدة إلى أخرى ، فهو في قصيدة شوقي ثمانية وثلاثون بيتا ، وفي قصيدة أي تمام واحد وسبعون بيتا فقط

- أزم فرق السبعة عشر بيتا شوقي بإضافة سبع عشرة فاعية مستتجة أدوية للفرق بين عدد الآيات . وفي الوقت نفسه ، يحصل أكثر من ٥٠٪ من فوائ قصيدة أي تمام ، وهي : الكذب - الرب - الشهب - كذب - منقلب - الصلب - الخطب - القشب - الحب - صبيب - وأب - كرب - النوب - الحطب - الرحب - سرب - مختضب - الخشب - الثرب - عجب - الرعب - لجب - يصب - كتب - عشب - نجب - لذهب - صحب - لمرب - العصب - النسب - العرب - الحجب - الحسب

وهي في قصيدة شوقي على غير ترتيبها في قصيدة أي تمام .

- لتزكب قصيدة أي تمام من متتالية واحدة ، ككل للشعر في ذلك العهد ، وقصيدة شوقي من سلسلتين متصلتين بينهما ترفق لأخذ نفس ، بحسده يياض طباعى . وتنقسم القصيدة إلى أكثر من جزء من معطيات الشعر الحديث عامة .

يبدو السلسلة الأولى من قصيدة شوقي وكأنها تسعيد عطلوها العامة في السلسلة الثانية ، بما يوحي بأن النص كان من الممكن أن يتقل إلى سلسلة ثالثة (أو أكثر) ، وفي الوقت ذاته كان من الممكن أن يكتفى بسلسلة واحدة . والنص موضوع هنا في الشرائط المادية - الجسدية للإنتاج الشعري لدى شوقي (٢٦) ، بينما تتجلى قصيدة أي تمام خاصة لتبين صادم ، يعتمد النمو والتكامل والتجسس .

- ونحن حاولت وشيعة الألفة (استشهادا واستعانة) بين معجم القصيدتين أن تبين ، فإن أكثر من فرق مكتسح الأدب واعمين ، على مستوى محاور المعرفة ، والطبيعة ، والحرب ، والسلم والتاريخ ، والجغرافية ، إصاهه إلى بدل قانون بود المعجم ، فهو عند شوقي محض للحمل المقولة ، بينما هو عند أي تمام يتأسس انطلاقا من رؤيته الشعر وشعره ، وهو ما حصره القدماء ، خطأ ، في اليلج

(ب) البنية العميقة

- لا تتناول القصيدتان موضوعا تاريخيا واحدا - وهو يقص ما حصل في فراءة كل من شوقي وصلاح عبد الصبور الحديثة دشواي مثلا (٢٧) قصيدة أي تمام تطلق من معركة عمورية وانتصار المعتم . (اختلف المؤرخون في تاريخ معركة عمورية ، هناك من يقول حدوثها سنة ٢٢٣ هـ ، وهناك من يقول سنة ٢٢٤ هـ ، والسليمان قانونه أيضا) (٢٨) وقصيدة شوقي من حرب - سلم - انتصار مصطفى باشا كيان (١٩٢٣) . هاتان القصيدتان تلتقيان في الانتصار ، وتعتمدان في القائدين العسكريين ، كما تختلفان في الزمان والمكان وتباعدان .

وتباين القصيدتان أيضا من حيث عناصر هذه البنية وتركيبها عناصر قصيدة أي تمام ، كبيات جزئية ، تصحور حول الرؤية التحليلية للفرق بين الكلام والفعل (الكذب والسيف) ، بين الابدولوجيا والواقع (الرواية والنجوم والخراف والكلب والأحاديث الملفة من ناحية والمفتح من ناحية ثانية) ، عمورية (الأسطورة والأنثى) ، والمعركة ، وتلبية نداء المرأة الزبطرية (هل هو نداء الأم أم نداء الأرض ؟) والمدح ، والربط والمقارنة بين معركة عمورية وغروة بدر

وعناصر قصيدة شوقي ، أي بيانها الجزئية ، تعتمد المدح (من بين عناصره إيقاع الشبه بين خالد الترك وخالد العرب) ، والسلم ، والحرب ، وتشبيه معارك مصطفى كمال بغروة بدر ، والمدح ، وشبه العالمين الإسلامي والعربي ، وقد وحدهما الإسلام

بيات حريشة تأتلف وتختلف عذدا وموحا ، والتركيب هو الأهم هنا ، فهذه العناصر ، كبيات جزئية ، تختلف في مواقعها (مبناها) ونسقها من نص إلى آخر . وهي بنيات تعتمد النمو والتكامل والانسجام في قصيدة أي تمام ، وتعتمد تركيبا يشأ منه التامر والتراكم في قصيدة شوقي .

٦ - ٤

هذه المروق المتعددة في صيغاتها ، من حيث عدد الآيات ، ونوعية القوافي وطبيعة محاور المعجم والتركيب اللغوي ، ثم المروق الأخرى من حيث المعركة ومكانها ، وروايتها ، وقائدها ، وشرائطها التاريخية والحضارية ، وعناصر البنية العميقة وتركيبها ، كل هذه الاختلافات وغيرها ، تؤكد تبدلات قصيدة أي تمام أو تحولاتها ،

وهي تهاجر إلى قصيدة أحمد شوقي . ويمكن أن نركز هنا على تبدلات ثلاثة

(أ) من التجانس إلى التناثر

تمثل البيت الأول الحيلة الأولى في القصيدة . وربما كانت الحيلة الأولى بسببها وقوانين هذه السبئية ، هي التحكك في تركيب النص ككل ، لا كإيقاع فقط - وهو البديهي - بل كتركيب وسو ونحوه . إذا سلمنا بهذه الفرضية فسنفسر بوضوح امتدادية النص لا تركيبته ؟ فجميع أبيات قصيدة شوقي نصريف استهلاكي (سيولة) للبيت الذي يتعلق النص ويلتصق به على غبة الانفتاح استجواب . هكذا تتراكم الأبيات وتتمدد وتسيل حتى يبدو التناثر واضحا ، وهذا ليس غريبا لأن التركيب الكامل للقصيدة يقدم على «العجب» المثبت في البيت الأول ، وهو عنوان القصيدة برمتها ، تلك التي يفرد بها اتصال «العجب» لأروية التحليل والبناء والتركيب ، وهكذا تضطرب القصيدة بين عجب الفتح ، وعمره «صلح» وبطولة القائد والمرسان ، والإرادة الإلهية

وتأتي قصيدة أبي تمام من مكان التحليل والتركيب . منذ البيت الأول يسلك رحلة التحليل والتركيب والتجانس .

السبب أصديق إنباء من الكتب

في حده الخلد بين الجلد والكتب

في الشطر الأول انتصار للواقع لا الأيديولوجيا (السيف والكتاب هنا غير مطلوتين ، ولكلها بيان في سياق تاريخي محدّد) . الشطر الثاني تركيب (لا تلاعب محض كما يظن بعض مصطلحي البلاغة) بين أحد والحد ، بين الجلد والكتب ، وهو المعنى المتشعب للكلمة الواحدة . والثانية القصيدة المنصهرة عبر وحدة متلاحمة طول لقصيدة بكامتها ، كتحليل وتركيب ، له التأمل لا الانفعال ، والاقتصاد لا السيولة . وهذا ما سرّخ لطفه حين أبى يقول :

«وكنيت أرى أن من الظلم أن يقاس هذا الشعر (ويقصد هنا قصيدة شوقي ، وخاصة أبياته في المقارنة والتشبيه بين معارضة مصطلح كمال وبوم بدر ، أي الأبيات ٦٢ - ٦٦ من قصيدة شوقي) الذي لا يدل على شيء إلى بيت كهذا البيت فيه الشك واليقين معا ، وفيه المبالغة والاقتصاد معا ، وفيه اللفظ الرصين يدل على المصير الحيد»^(٢٢) . إنه ابتناق بهجة التجانس .

(ب) من الكتابة إلى الخطابة والكلام

إن الملاحظة الأولى من التبدلات تلتقي عسويا وسيويا بطبيعة ممارسة الشعرية

تحمس قصيدة شوقي في سياق العودة الأبدية للماضي . وككل عودة شعرية ، يستصحب المائد عما يجذبه لهذا المتكلم الشعري وهو - جري إلى لساننا ، وعبره إلى لسان الفارسي . وكانت قصيدة أبي تمام كما لا يخفى الشعري ، وقد دخل مرحلة وصف الحرب بعد معركة بابل ، ذلك أنه لم يكن قلبها عاشقا لوصف الحرب ، أما بعدها هذا كبر كثرة حيلته من مميزات شعره^(٢٣) . ومن خلال عشق الحرب نمد إلى عشق حد اللغة . إن قصيدة أبي تمام ، بهذا المعنى ليست

وصفا لواقعة تاريخية ، هي عمورية ، أي ليست قفلا للتاريخ أو تاريخا للأحداث ، وبالتالي ارتكاز دلالية (سيميائية) النص على المحور العمودي ، وما هو خارج النص بتعبير ريمانيير^(٢٤) ، وبكها أساسا بحث بعيد النور في نظرية الشعر عند أبي تمام ، وقد انحصرت نظريتها لدى القاصم في انتهاج البديع ، وما هي بالبديع فقط ، لأن البلاغة لا قدرة لها على تجاوز النص .

يمارس أبو تمام الحرب داخل النص كما هي خارجة ، فهذا انتصاف والتقريب والمدم في قصيدة أبي تمام نقل شعري غير مباشر لواقع موضوعي يتقاطع مع حالاته الحسدية ، في علاقتها النوعية واللاواعية بحسد اللغة . إنه حرق اللغة والذات ومجمع .

نحن هنا أمام صناعة لغوية ، لما الختاك وانساف ، نعزو الله دون أن نقولها ، ونخرج التجربة التاريخية بالتجربة الأنطولوجية . ودلائلية هذا النص تنشق من تقاطع المحورين الأفقي والعمودي ، داخل النص وخارجه ، وما للمعركة إلا حجة لاكتفاء الخواص والأجساد ، لتقاطع الحياة والموت

وتهدف قصيدة شوقي إلى المدح وتاريخ المعركة ووصفها (من جلد ، على عكس أبي تمام) وكأن حقيقة الشعر تأتي من خارجها ، ومن استشهاده بنص غالب كمصدر للأدبية والشعرية ، في النص ، وليس من جدلية الداخل / الخارج ، أي التركيب الداخل (سقا وسباقا) للنص والتركيب الخارجى المعنى ، كما نلاحظه في قصيدة أبي تمام ، فنعتقد قصيدة شوقي - بعد المعركة - داخل السج الشعري للنص . ونهاب ما حسن المرء النص ، كما شقة لغوي ولا تستسلم إلا لمزجها كما يقول أبو تمام^(٢٥)

هذا التبدل الثلاثي انتقال من الكتابة في قصيدة أبي تمام إلى الخطابة والكلام في قصيدة شوقي ، وبهذا مسافة من الوعى الشعري لا سبيل إلى إسعادها .

(ج) من الإنتاج إلى الحنين

إن أبا تمام منتج ومعيد للإنتاج ، وليس مستهلكا ، كما هو الحال عند شوقي . عصى أسرفان أبا تمام بلحم الصدود التاريخي والشعري بينا يغشى شوق سقوطها . يكتب أبو تمام هذا النص العذب بكل اختصار ، ليحول ويحول معه ، جسديا وشعريا (والشعر هنا جسد أيضا) ، وهذا التبدل الثالث هو ما يؤطر مفهوم الشعر ويحدد دلالته ، فهو - الشعر - عند الأول معاناة وسكينة وإعادة إنتاج ، أي كتابة ، وهو عند الثاني إلهام وانقياد واستهلاك ، أي حطام وكلام

٧ - ٩

التفروق والتبدلات تخشى بدالاتها . إن قصيدة أبي تمام ، كنودة مركزية ، هاجرت إلى قصيدة شوقي من خلال القراءة وإعادة الكتابة . ويتحكم فيها قانون الاجترار الذي يحصر نص أبي تمام . ومن ثم شعر الصنف الأول من القرن الثالث للهجرة ، في بعض خصائصه وعناصره الشكلية البرانية ، ويتعامل معها معزولة عن سبقتها وسبقاتها . إنه قانون يرى إلى النص في سكوبية وعلاوة

العابرة ، وهو ما يجعل « الحدود القصوى » لوعي شوقي^(٣٢) تلتقي بالحدود القصوى للرؤية السلمية إلى كل من الماضي والحاضر ، وهي رؤية تعتقد ببراعة الخصائص الكتابية لنص أي ناعم ولا تاريخيتها

وقراءة الاجترار ، حين تعجز عن استيعاب النص الغائب أو محاورته ، أي حين تلمى إمكانية تقي جرتي أو كل له ، حسب كريستيفا Kristeva ، تنكس بالنص الغائب كاستهلاك ، وتلك هي علاقة المعز والقصور لا علاقة العمل والتخطي .

٧ - ٢

هذا يكس المعارضات ، عن أن تكون مجرد لقاء صامت مسي بين شوقي وأي ناعم ، ونعتقد لتصل وتلاصيح أحطرقه بابانا التي مارنا سألها في زمنا : ما التراث ؟ كيف نقرأه ؟ لماذا نقرأه ؟

ويعتقد السلميون ، عن خطأ ، أنهم الحافظون للتراث ، الصامسون لقاء المستقبل ، وهم ، لويدرون ، مآخون له ، مطمئنون وهجه ، يفتزلون ماضي الأمثلة وحاصرها في جواب أحادي له هيئة النقش وسلطة اختواء

٧ - ٣

كان شوقي يرى الشعر في الماضي لا في المستقبل ، رغم أنه المجتمع

الهوامش :

- (١) راجع مصطلح « هجرة النص » في دراستنا « صلاح عبد الصبور في الغرب : مغامرة أولية لهجرة النص » مجلة « أصول » القاهرة ، المجلد الثاني ، العدد الأول ، أكتوبر ١٩٨١ ص : ١١١
- (٢) عبد ربك بنده « أصل الاتصال وصلها » تعريب محمد كيتوني ، الطبعة العلمية ، مؤسسة علمية للدراسات والنشر والتوزيع بيروت ط ١ ، ١٩٨١ ، ص : ١٤
- (٣) راجع خاصة كتاب « حافظ وشوقي »
- (٤) راجع كتاب « الديوان » لجلس محمود العقاد وإبراهيم عبد القادر المازني
- (٥) رأي أدريس كنعودج فقط
- (٦) محمد حسين مهكل ، مقدمة الطبعة الأولى « الثغويات » ج ١ سنة ١٩٦٦ ، مطبعة الانتماء بالقاهرة ، ص : ١٤
- (٧) استشهد في هذه الدراسة على طبعة ١٩٦٦ ، مكتبة الخانجي بمصر ومكتبة التي ببيروت
- (٨) « حافظ وشوقي » ص : ٢٦
- (٩) التلخيص من عندنا
- (١٠) المرجع السابق ، الصفحة نفسها
- (١١) المرجع السابق ، ص : ٣٧
- (١٢) راجع ص : ٢٩ من الجزء الأول من « الثغويات » طبعة ١٩٦٦ ونضرب أن القارئ يعرف القصيدة كما يعرف قصيدة أي ناعم
- (١٣) « حافظ وشوقي » ص : ٣٩
- (١٤) Henri, Meschauc, Pour La Poétique I, Le Chemin. NRF, Gallimard, 1970, p. 49
- (١٥) Roland Barthes, L'Universelle. Bordas VIII Literature 2e Preface
- (١٦) T. Todorov, 2. Poétique. Poies, No 45, 1968, P. 43.
- (١٧) راجع كتاب « ظاهرة الشعر المعاصر في الغرب » محمد يونس ، دار العودة - بيروت ١٩٧٩ ص : ٢٥٢
- (١٨) Janet Edeline Meschauc, Poétique Arabe, Editions Anthropos, Paris, 1975, p. 238.

على الآداب الأوروبية بعد تعلمه الفرنسية ، ولم تكن هذه الرؤية عموية ، دانية ، وإنما هي مشروطة بالحدود القصوى لثقافته الاجتماعية . وبما كان لسان شوقي أوروبيا كان شعره يكتسب باحترار القدماء ، كذلك كان يقتر الفرنسية ، بينا وعيه الشعري لا يتجاوز السلبية (الناس الأوروبي واللغة الفرنسية - أو الإنجليزية - هي دليل الناعة آنذاك) . إن علاقة شوقي الخارجية بالشعر العربي القديم (والشعر عموما) تتوافق مع لرؤية السلبية . المحدودة بطبيعتها . ومادا صاننا أن نقول أكثر مما قال طه حسين عن العلاقة بين القصيدة ؟ نصت إبدل إلى طه حسين حيث يقول « ثم أخذنا نتقل في القصيدة من بيت إلى بيت حتى انتهينا إلى أن ذوق القدم على نحرجه لا يستطيع أن يسبح قصيدة شوقي ، بعد أن ألى ذوق الحديث أن يسبحها ، وكانت خلاصة رأيك ورأى أن هذه القصيدة إنما هي أشبه بالقرص المدرسي يذهب به الأطفال مذهب المحاكاة للماذج الفنية التي تلي إليهم ، فيوظفون في الصورة ويحفظون للوضع »^(٣٤)

٨ - ١

لكل قراءة متاعها ومتعتها وعابثها ، وهذه المحدودة لقراءة النص الغائب لا تهدف إلى التقليل من أهمية شوقي التاريخية ، ونكبه تنجب اختياره كملائمة متقدمة مع التراث

(١٩) Ibid p. 169.

(٢٠) Ibid p. 175

(٢١) غيد حنا بالبرحة الأول من

A. Bourreau, Pour Une Semiologie de l'intertextualité en Linguistique et Sémiotique, Publications de la Faculté des Lettres et des Sciences Humaines de Rabat, p. 50

مع ملاحظة استعمال النص للهاجر وللهاجر إليه ، بدل مصطلحي الكتاب المذكور

(٢٢) Ibid p. 53.

(٢٣) J. E. Bencheikh, Poétique Arabe p. 219

(٢٤) Ibid p. 172.

(٢٥) A. Bourreau, Pour Une Semiologie de l'intertextualité.

(٢٦) شهادة دارود بركات الواردة في كتاب « شوقي - شاعر العصر الحديث » ، المذكور شوقي لحيف وقد جاء فيها : « كانت الحادثة من الحوادث تقع صبا ، ولا محل للمساء حتى نطاع بين الجمهور بقصيدة شوقي ، لأنه كان للحوادث تأثير شديد عليه ، يروى قصصه ، ويستثير فيه ، ويحفر خياله . وكان أكثر ما يظم الشعر هو ما هو واقف أو يجلس إلى أمصه ، يلبس حليم يدهنه وفكره ، فلما يجلس إلى مكتبه للتفكير وحضر الشعر ، فإذا يجلس إلى المكتب فتندوى ما يكون قد ظفده واستوعبه لميكال الفكرة ، ص ٥٨ دار المعارف بمصر . بقول تاريخي وراجع أيضا صمغني ٥٩ ، ٦٠

(٢٧) « الثغويات » ج ١ ، ص : ٢٤١ وقصيدة « شوقي رهران » لصلاح عبد الصبور .

ديوان « الناس في بلاد » دار الآداب ، ١٩٦٥ ، ص : ٢١

(٢٨) د . نجيب محمد البيني ، أبو تمام الطائي ، حياته وحياة شعره ، دار الفكر

(٢٩) « حافظ وشوقي » ص : ٤١

(٣٠) د . نجيب محمد البيني ، أبو تمام الطائي ، حياته وحياة شعره ، ص : ١٠٧

(٣١) Michel Riffaterre, La Production du Texte « coll. Poétique. Seuil, 1979. Sémantique du Poème, p. 29

(٣٢) الإشارة هنا يجب أن نعلم

والشعر فرج ليست خصيصته طول السيل إلى الفرع

(٣٣) مصطلح « الحدود القصوى » القومى من مصطلحات جولدمان

(٣٤) « حافظ وشوقي » ص : ٤٤

مَعْرُ

على

مَعْرُ

معارضات تنكوفي بمنهجية الأسلوبية المقارنة

محمد الهادي الطرابلسي

إن الجامع يتنا في هذا اللقاء هو أننا جميعاً نحارس الكلمة ونعاطي الأدب . وهكذا ينبغي أن نكون بعد المهرجان مؤرخين متضامنين تضامنتنا أيام المهرجان ، وهكذا كان ينبغي أن يكون أمرنا قبله . لكننا في الحقيقة طائفتان عادة : بل ثلاث طوائف ، يتنا من الحواجز الوهمية ما أضرب بالآداب وعلمه وتعليمه . طائفة الكتاب أو المنشئين المبدعين بصفة عامة في جهة ، وطائفة النقاد أو العلماء الباحثين في جهة أخرى ، وفي الجهة الثالثة طائفة القراء المستهلكين . وإذا كان طائفة أن تتصل عن الآخرين فإنها هي طائفة القراء المستهلكين الذين لا أدب لهم ولا كلام على الأدب . أما طائفة الكتاب والوسطاء أو الكتاب والقراء الناقدون العلماء فآخرى أن تتوحدا ، لأن ممارسة الكلمة وتعاطي الأدب معاناة واحدة وقد حان الوقت لننظر إلى الأدب هذه النظرة الوجدانية ، وإعطاء انعكاساتها المبهجة في عملية التقييم حتى نلحقها . ولقد حان الوقت - أيضا - لمراجعة الموقف في عملية الكتابة ذاتها . ما حقيقيتها ؟ ومن تأكي ؟ وهل هذا الذي نسبه إنشاء حقيق باسم الإنشاء أم هو مجرد توليد وتحريك ؟ ..

نصوص الأدب وإعادة تصبها بمراجعة درجات الكتابة فيها والقراءة وحدود الإنشاء ومدى التولد . ولكننا سنكتفي في هذا العمل - بالنظر في معارضات تنكوفي (والمعارضات ضرب من الأدب يظهر فيه الازدواج في أوضح معالنه) وبذلك نأمل أن نوضح المسألة للبدية كما نأمل أن تكتسج نحول حل للمسألة للمهجة أيضا . ذلك أن القضية مخفضة انحصارها في فكرة التولد تستدعي فكرة الترابط بين النصوص . والنظر إلى النصوص في ترابطها لا يكون إلا من زاوية مقارنة . ولما كان الأمر محصورا في النصوص الأدبية ، اتضح أن مدار العمل سيكون الجانب الفني الجمالي أي الأسلوب .

الواقع أن النص الواحد من الأدب لا يخلو من وجهين فيه ، الكتابة فيه وجهة ، والقراءة فيه وجه آخر ، ومرجع الإبداع فيه إلى التولد لا إلى لإنشاء . وشأن النصوص الأدبية في هذه الحال هو شأن متعاطي الأدب الذين - وإن علبت على بعضهم صفة الكاتب وعلى بعضهم الآخر صفة الناقد الباحث - يلتقون في كون جميعهم ممارسا للأدب .

ومن نصوص الأدب ما يبقى فيه هذا الازدواج مخفاه قد يروم بتولدها تولدا ذاتيا ، ومنها ما يظهر فيه ظهورا يبين أن قوام العملية الأدبية التولد الطبيعي لا التولد اللدني . ومن لفيد الرجوع إلى

والشكل لا يخلو من تعقيد ولا يمنع فيه التسرع ، ولذلك
ستخصص قسما من بحثنا للعمل التطبيقي ، بعد التمهيد له بما يلزم من
معلومات نظرية

...

إن اعتبار الكتابة الأدبية كتابة خاصة تختلف عن الكتابة العادية
ليس فكرة جديدة . فهي حقيقة واكبت - عند العرب - مشاة
الكتابة ، من حيث هي صناعة ، عندما انتقل الكلام من ذاكرة
الرواة إلى أوراق المدونين ، حتى وإن كان تقسيم الكلام إلى نثر وشعر
لا يكن دليلا على قدم تصور خصوصية الكتابة الأدبية ، بسبب
الند حل الذي بين دلالات كل من المصطلحين ، ومآلها في الغالب
إلى التعبير عما بلغ مستوى الصناعة^(١) من الكتابات دون الكتابة
العادية ، بحيث يهمهم أنهم كانوا يهابون بين النثر والشعر عموماً لا بين
نثر العادي من ناحية والنثر الفني والشعر من ناحية ثانية ، فإن فكرة
اختلاف الكتابات في الطاقة الإنشائية ليست غريبة عنهم . وإذا لم
يصطلحوا على صيغ من التعبير يراهم فيها الاختلاف في الوظيفة إلى
جانب مراعاتهم الاختلاف في البنية فإنهم - في مستوى التحليل -
كانوا واعين بأن للكتابة الأدبية - ولا سيما الشعرية - خصوصيات
وظيفية ليس للكتابة العادية منها شيء

لكن الحديث الذي بدأ بأخذ طريقه إلى أفق الدراسات
العربية - وذلك منذ مطلع النصف الثاني من القرن الماضي - هو
اعتبار أن للكتابة درجتين بمعنى الرابسي للكلمة : كتابة لم يحددوا
درجتها ولم يصرحوا بأنها من الدرجة الأولى ، وكذلك ربما لأنها - على
عكس الصرب الأول من الكتابة - واضحة الهوية بينة
الخصوصية ، مما جعلهم يستعملون لها مصطلحات قديمة عديدة
ومتشعبة . فهي الأدب حيناً والإنشاء حيناً آخر ، وهي الشعر إذا
فصدروا إلى تخصيص أعلى مستوياتها . وهذه مصطلحات تختلف في
طاقة الدلالة ولكنها تشترك جميعاً في دلالتها على كتابات من درجة
سامية . ولذلك اصطلاح - أخيراً - على الكلام الذي يمثلها بمحدد
عبارة « الكلام السامي »^(٢) . وأما الصرب الأول من الكتابة فهو
الذي اصطلاح على تسميته بالكتابة من الدرجة المنخفضة^(٣) ، وبمعنى
الكتابة العادية أي التي تخلو من كل طاقة إنشائية أو وجهة فيه . ومن
ذلك الوقت انطلقت فكرة الدرجات في الحديث عن صروب
الكتابات

وليس يخاف أن هذا الصرب من الكتابة أكثر احتياجاً من سابقه
لمصطلح في يدل عليه ، وحدّ مصبوط يبرر درجته ، وذلك لأس
الانتباس في دراسة الكلام ، إذ قد يظن - بما أن درجته تعادل
الصعر - أنه ليس بدرجة ، ولا يستعمل في حساب درجات الكتابة
« الأدبية » ، فليس هو أدبياً ولا له من الأدب شيء ، والدرجات إنما
هي درجات « الأدبية » الكتابة ، والحال أنه يمثل الدرجة الدنيا التي
تقاس درجات الأدبية انطلاقاً منها ، أو بطل - بما أنه كتابة - أنه

يمثل الدرجة الأولى منها ، ولكن همه المدارس - في هذا الحال -
تعلقت بدرجات الأدبية في الكتابة ، كما بنا ، لا بدرجات محكة في
الكتابة ذاتها

استقر في أذهان الخلفين - إذن - أن الكتابة العادية كتبه من
الدرجة الصعر . وأن الكتابة الأدبية عتاته محاورة لها وبمعنى عنها .
عمى أنها كتابة من الدرجة الأولى . وهذا المذهب في الكتابة الأدبية
صالح وعملي . ولكنه - بالنسبة إلى بعض الكتابات الأدبية وربما
بالسد إلى أكثرها - لا يصح إلا مع الترفع في الدرجة . وبعبارة
بالثانية . لأن محاورة فيها أوغل ذلك أنها تكون بنصوص أدبية لا
لنصوص عادية . شأن محاورة في حالة تولد الأدب من الأدب
وتكون النص من النص . وجميع الآثار الأدبية المبينة على آثار أدبية
مثلها بناء واضحاً صريحاً أو خطياً بمعنى . إن الكثير من النصوص
الأدبية - في العدة مثلاً - عديمة الصلة بغيرها من نصوص الأدب
المقدم أو الحديث . ولكن النصوص العربية القديمة . والآثار
الحديثة - في رأينا - إنما هي تلك التي كانت في الخدمة ذات صلة
إنشائية - أو على الأصح توليدية - بنصوص أخرى هوية . فلهذا
نعم الحديث عن كتابة أدبية من الدرجة الثانية . وقد حددنا في ذلك
فعلاً في دروسنا^(٤) ونحن إلى ذلك نلمحنا في بعض دراساتنا^(٥) .
حي طلع علينا كتاب « الأدب من الدرجة الثانية »^(٦) موسماً
ضامياً . فتس غلة في نفسنا . ووافق مشغلاً من مشاغنا

أما مفهوم الصلة^(٧) بين النصوص لمفهوم عام . فهو يصور
جميع مظاهر الترابط الممكنة بين نصين فأكثر ، من الإشارة البسيطة
التي قد تكون من النص الأول إلى الثاني ، إلى محاكاة النص الثاني
لأول ، مروراً بغير ذلك من وجوه الترابط ، كالانقباس والتكلمة
والترجمة^(٨) والمعارضة ..

والكتابات الأدبية المبينة على صلات بغيرها من النصوص
الأدبية - مما كانت هذه الصلات ظاهرة أو خفية - تمثل إنشاء من
نوع خاص ، لأنه يأخذ منحى توليدياً . فهي كتابات تمثل محاورات
من الدرجة الثانية بالنسبة إلى الكتابة العادية . إلا أن دلالة الدرجة -
في حالة وصفها بالثانية - لا تطابق دلالة الدرجة في حالة وصفها
بالأولى تماماً . فإذا كانت الدرجة الأولى تعني الانتقال من مستوى
غير أدبي إلى مستوى أدبي ، فنزول إلى المقابلة الثامنة بين المستويين
يمتصص اختلاف الدرجة واختلاف الطبيعة أيضاً ، فإن الدرجة
الثانية لا تخرج بنا عن المستوى الأدبي ، بالإضافة إلى أن في دلالة
الدرجة الثانية إشارة إلى توليد شيء من شيء به ، لا إلى إنشاء شيء
من مقابل له^(٩) . فالتوليد الذي في الكتابة من الدرجة الثانية عملية
تستوجب توافقت كتابة وقراءة . إنها قراءة مرروعة في كتابة أو هي -
بعبارة أبسط - كتابة قوامها الرئيسي قراءة . وإذا لوحظ شيء من
التقابل بين مستوى الكلام في عملية التوليد - فبين إنشائية النص
للقراءة الخالصة وإنشائية النص المكتوب المشعوعة بوجهة نقدية ،
ولذلك آثرنا أن نستعمل لها مصطلح الإنشاء الذي نراه يناسب عملية

بين مستويات مختلفة من اللغة الواحدة (بين مستوى النصي والعملي مثلاً) فضلاً عن أن يكون جاذباً بين لغات مختلفة ، ويعتمد إلى المقارنة بين الأساليب لتبين خصائصها عن طريق مقابلتها بغيرها

وفي تقديرنا أنها قد تعضى إلى إقامة الدليل الموضوعي على تقدم ص على آخر (هذه عملية يمارسها - في نطاق محدود - خا الامتحان في حصص الإنشاء ولحان الناظرات في المسابقات الأدبية) ولكن هدفها الرئيسي - من حيث هي ممارسة ذات منطلقات لسانية - تتبع الدوال والمداولات في كل نص عن حدة ، وتبين مدى التبرير الذي يقع في العلاقة بينها ، فمقابلة الأساليب المهمة هنا بتطبيقاتها^(١١) هناك ، لتقدير درجة الاختلاف بين النصين في التعبير ، وحدد الخروج في عناصر التحليل ، ومستوى «سمو بالكلام» ، وحظ النجاح في إخراج صور الجمل

فالاختلاف بين التصورين جوهري ، ومرجه الرئيسي إلى مدار للعمل : أهو لغة واحدة أم لغتان على الأقل ؟ وموضوع الدرس أهو الأسلوب المحلى أم 'العنصر الأجنبي الدخيل' ؟

ورأينا أن الاهتمام بالدخيل من الأساليب لا يخلو من فائدة . فهو يترك البحث في طاقة اللغة الاستيعابية . ولا شك أن الترجمة أحسن سبل للتقدم فيه . ولكنه لا يقضى إلى دراسة أدبية النص أو مصابية الأدب ، فلا تصلح له التسمية بالعمل الأسلوبى .

ومن رأينا أن الترجمة تقضى على طاقة النص الأسلوبية ، لأنه يستحيل ترجمة الأساليب ، وبالتالي يستحيل ترجمة التعبير الذي يكن في العلاقة بين الدال والمدلول . وقصارى الترجمة إلى أحسن الحالات أن تعرض الطاقة الأسلوبية التي تكون في اللغة المنقول منها بطاقة أسلوبية تناسب اللغة المنقول إليها ، إلا أن الدارس يفقد - إذ ذاك - إمكانية المقارنة ، لأنه يحصل على شيئين لا محل للمقارنة فيها .

تعنى الأسلوبية للمقارنة هنا - إذن - المقارنة بين الأساليب الصلبة ، لتبين خصائصها المميزة عن طريق مقابلة بعضها ببعضها الآخر ، لتقدير أدولورها المختلفة في بناء صور الجمل في النصوص الأدبية . ولا يوجد إشكال بين مدلول عبارة «الأسلوبية المقارنة» وموضوع العلم كما تصوره ، بينا الإشكال حاصل بين عبارة «الأدب المقارن» وموضوع الأدب المقارن . ولذلك ترى علماء^(١٢) حريصين على التذكير بأن 'الأدب المقارن لا يعنى المقارنة بين الآداب ، وبأن العبارة التي انحدت عنواناً له معنوية . ولتجنب مثل هذا الالتباس في باب الأسلوبية نعرض عبارة «الأسلوبية المقارنة» على أرادوها العلم لا يقوم على المقارنة بين الأساليب المحلية ، وجملتها عنواناً لما هي أهل له من المشاعل والحوث

وقد تتخذ الأسلوبية المقارنة - كما تصورها - وجهة إنشائية عامة ، فتوازن بين آثار موسعة أو تتخذ وجهة مصابية خاصة لتساو

الكتابة من الدرجة الأولى أكثر . والذي نودّ مزيد الإلحاح عليه في هذا الصدد هو أن الدرجة الثانية لا تعنى عندنا حاصل صعب الدرجة الأولى بقدر ما تعنى أن درجة الأصالة في الأدب - من الدرجة الثانية - أقوى منها في الأدب من الدرجة الأولى .

إن الكتابة الأدبية التي من الدرجة الثانية تربل الخاخر القاتم بين الكتابة من ناحية والقراءة من ناحية أخرى . وتضهر المفهوم في بوتقة واحدة ، نمر أن النص الأدبي غير قائم بذاته من هذه الناحية ، وأنه لا يبدو أن يكون لغة واصلة موصولة ، تتجاوز مع مبرص ساعة وأخرى لاحقة .

ولقد بينا في غير هذا المقام^(١٣) أن الكتابة الأدبية - مهما كانت درجتها - تمثل كتابة وقراءة في آن ، إلا أن الكتابة الأدبية التي من الدرجة الثانية أبرز الممارسات الأدبية التي تمثل هذا الالتحام .

• • •

أما الأسلوبية المقارنة كما تصورها فبدان بحث خرى بأن يستقطب جهود الدارسين ، لطرافته وسعة وتأكد ثمرته وأمن مسجه من الاعتباط ، وبعد أحكامه من المصارفة .

ولا نجد في السمات الأجنبية التي ظهرت فيها المناهج الحديثة في مباشرة الأدب تصوراً للأسلوبية المقارنة يطابق تصوراً لـ ١٠ فصلاً من أننا لا نعرف فيها دراسات تطبيقية تناسب ونحدد محلها في جهازه ويدا ما وجدنا فيها دراسات تقترب - بشكل أو بآخر - من وجهتنا في الأسلوبية المقارنة في نطاق الأسلوبية التطبيقية للمركزة على الناحية الزمانية ، إلا أن الأسلوبية الزمانية غير الأسلوبية المقارنة ذلك أن الأسلوبية المقارنة تعتمد المقارنة أساساً ، وتكون آية كما تكون زمانية ، ولا تتجاوز حدود لغة واحدة ، كما صنين ، فإذا تجاوزت ذلك عُدّت - عندنا - من قبيل الأدب المقارن .

إلا أن الأسلوبية المقارنة - كما تصورها العربيون - علم قائم على حرار ما قام عليه الأدب المقارن . فهو يبحث - مثله - في العنصر الأجنبي (وهذا العنصر الأجنبي يبحث في باب الأسلوبية المقارنة الظاهرة الأسلوبية الدخيلة) ويفتح أثره في اللغة المدروسة ، كما يعنى بالتطور الذي يطرأ عليه ، إذا داخلها ، والأشكال التي يظهر بها فيها ، والمفعول الذي يحدث في قيمة النص الأدبية . ولذلك كان شأن الترجمة فيه - كشأنها في الأدب المقارن - أهم روافد الدراسة التي تعلى الأسلوبية المقارنة .

وعبارة «الأسلوبية المقارنة» جارية في أوساط الدارسين الغربيين ، ولا سيما أوساط مدرسي اللغات والترجمة ، بهذا المعنى الخالف تماماً للمعنى الذي نرى من الأولى أن تتخذ الأسلوبية المقارنة

أما الأسلوبية المقارنة - كما تصورها - فعلم يدرس أساليب الكلام ، في مستوى معين من مستويات اللغة الواحدة ، ولا يجوز

این صفحه در اصل مجلد ناقص بوده است

أما مقولة السرقات الأدبية - ما لم تنق - السرقات - على هبتها في الموضوع الجديدة - فتجد في هذه الوجهة المبهجة النصايه كثيرا من طين شرعية ، بل من شهادت الملكية الكاملة التي تحول للمسمى استثمارها والتصرف فيها ، لأنها لبنات ثقافية لازمة لأصالة البناء الجمالي وليس في هذا دعوة إلى الأخذ ، كما أن الأمر ليس متعلقا بعدم الأخذ . وإنما يتمثل في العطاء ، ولكن عن طريق التوليد ، فالمكانية العطاء للشخص متوقفة على التوليد ، والتوليد لا يتصور حدوثه من لا شيء

ول هذه الوجهة المبهجة النصايه - أيضا - ما من شأنه أن يتقدم بنا في درس الأجناس الأدبية أفقيست - الترجمات الأدبية - من حيث هي ضرورية من الكتابات التي تتطلب ما تتطلبه الكتابات الأدبية العادية من اجتهد في التأليف ، والقراءات الأدبية من حيث هي ضرورية من النقد لخرج في قالب مصوص إنشائية ، والمعارضات من حيث هي مصوص أدبية مينة على مصوص أدبية مثلاً ، جديدة جميعها ، بأن تعد أجناساً أدبية قائمة بالذات ؟

إن التوسع في المدرس هو المكمل وحده بإستاد قانون الأجناس الأدبية لهذه الكتابات أو تحديد منزلتها من الأجناس ، إن تعدد اعتبارها أجناساً بأنم معنى الكلمة . ويكفينا أننا في هذا التمهيد وجبنا الأنظار إلى محالات من الدراسة مارالت بكراً . إلا أننا سنركز البحث في القسم للنوال من عملنا على أنموذج تطبيقي ، اخترنا أن نطبق فيه هذه النظرة وهذا المسج .

لماذا نستفيد من وضعنا معارضات شوق ، من حيث هي كتابة من الدرجة الثانية ، في ميزان الأسلوبية المقارنة ، من حيث هي قراءة من الدرجة الثانية ؟

• • •

للإجابة عن هذا السؤال نبدأ بالخصائص العامة التي تميز معارضات أمير الشعراء ، فنلاحظ أن أهم ما يميز هذه المعارضات أن متاعها الخائب القبيح^(١١) وأن طرائفها القميس أولاً في المعوى الأسلوبى . وهذه الميزة هي التي تحول لها الاسماء منذ المنطلق وحتى اكتمال البناء على طرفي نفيس والنسخ بمعنييه ، النسخ بمعنى المحاكاة العامة والنسخ بمعنى النقص . وقد بين الشاعر نفسه حقيقة المعارضة كما مارسها في المرة الوحيدة التي سمح لنفسه فيها بنعت العملية التي أقدم عليها ، وذلك في نهج القردة حيث قال - بعد الإطراء على الإمام البوصيرى .

اللسه بههذه نى لا أمارعنه عزفاً يمارع موزن المعارضه المرم
وإما أتا بعض المذابين زمن بلطف ولك لا ينعم ولا يلم^(١٢)

وقد نوسنا في ذلك في غير هذا المقام ، وانتينا إلى أن المعارضة عند شوق لم تهم - على النسخ ولا المبلغ ولا النسخ ، ولا كانت ترجمة مجردة للنصوص من لغتها القديمة إلى لغة الجديدة وإنما كانت

للمعارضة عنده بمثابة ما يسمى اليوم بـ «القراءة الجديدة» للموضوع المشترك أو للتقارب^(١٣) . وإذا دققنا ذلك قلنا إنها قراءة جديدة في كتابة جديدة .

وليس في هذا إنكار للصلة التي بين معارضته والقصائد التي تعارضها وإنما ضغط لحدها الذي لا يتجاوز مستوى مصادر الإلهام وبعض فلولد الصالحة لبناء مقاطع الكلام^(١٤) .

وما يميز معارضات شوق ، من حيث هي أدب من الدرجة الثانية مناهة الأسلوب ، أنها تحتفظ في مصوصها بمعالم واصحة تدل على القصائد التي تعارضها . فالقصائد الأصبية حاضرة في معارضات شوق ، لا لأنها تفرض نفسها بصفة خاصة ، وإنما لأن الشاعر نفسه عمد إلى إحياء أثرها في قصائده ، وأنى إلا أن تتسلل له شخصيته من خلال شخصيات الآخرين ، وإلا لم يكن لشعره من معنى يذكر في باب المعارضة .

دَلَّ على الحضور في معارضاته حيثما بتسمية صاحب القصيدة التي يعارضها صراحة ، وأحياناً بمجرد الإشارة إليه ، وأحياناً أخرى باستعمال أساليب لم يجب اشتراكها بين الشعراء . ولا شك أن كبر دليل شكل على ازدواج المعارضة لاشتراك الشعراء في كثير من مقاطع الأبيات^(١٥)

إلا أن أهم دليل على هذا الحضور ما يشعر به قارئ المعارضة من نزعة مشتركة بين مهجتيه إلى الاقتراب من مثل أعلى في طرق موضوع مشترك ، بحيث يفهم أن هذه النزعة في القصيدة المعارضة وبينة الجاراة لا الطفاية . ولقد كان لمفهوم المثل الأعلى في الشعر العربي شأن كبير يرجع إلى أن الشعر العربي شعر سن وقوانين . ولما كان الوصول إلى هذا المثل الأعلى في ذاته أمراً غير ممكن ، وكان هذا المثل الأعلى إنما يتجلى في نماذج بعينها نجيباً ناقصاً ، كما يتجلى كل نظام في حياته الحزنية ، أى تجل اللغة في الكلام ، فإننا نفهم أن يتجه الشعراء إلى تمادح بمجبة من الشعر العربي ، ويتحدوا معارضتها سبيلاً إلى المثل القبيح الأعلى ، باعتبارها تمهد السيل لذلك الوصول ، بما فيها من سمو في ذاتها ، أو بأن تكون محلاً يتجاوزها إلى ما هو أعلى من مستواها .

وما ينبغي أن نذكره في باب محيرات معارضات شوق - أيضا - مواصلة الشاعر تعامله للمعارضة طيلة حياته الشعرية . والأمر جدير بالاهتمام ، لأن الشعراء قبل شوق تعاملوا المعارضة في فترات معينة من الحياة ، وظروف مخصوصة ومناسبات محدودة ، ولم تكن المعارضة تمثل في شعر الواحد منهم إلا قسماً صغيراً من إنتاجه الجليل . أما شوق فقد «سار في ذلك سوطاً بعيداً حتى أصبح شعر المعارضات يغلغل قسماً كبيراً من ديوانه ، ويجعل لنا مستظلاً بذاته ، بما أنه لم يولد عن دافع ظرفي شغل مرة والنقص ، وإنما تولد عن شعور دائم ، وفي مناسبات متعددة ، وفي فترات مختلفة من حياة شوق الشعرية ، منذ عهد الشباب إلى عهد الشيخوخة»^(١٦) فأكسبت المعارضة بذلك عنده صبغة للممارسة القارة التي تحتل عملية تعامله الأدب في أكمل صورها .

والقطعة التي تنازعها من « بركة المديح » للبوصيري في موضوع
المقارنة بين المسيحية والإسلام .

• • •

شوقي

- ١١٦ - أنحوت عيسى دما ميتاً فقام له
وأنت أصبحت أجيالاً من الرسم
- ١١٧ - ولجمل موت ، فإن أوتيت معجزة
طابت من الجمل أو طابت من الرجم
- ١١٨ - قالوا غزوت وولت الفخر ما بطوا
لقتلوا نفسي ولا جوازوا لقتلوا دم
- ١١٩ - جهل وتسلل أعلام . وسقط
لنحت السيف بعد الفتح بالقدم
- ١٢٠ - يا فلان علوا كل ذي حبر
تكتل السيف بالجمل والعظم
- ١٢١ - والشر إن ظفه بالخبر صفت به
دعاً وإن نلته بالشر يلبس
- ١٢٢ - مل السجدة الفراء : كم شربت
بالصبر من شهوات الظالم الغيم
- ١٢٣ - طريد الشوك يؤديا ويوسمها
في كل حين فعلاً ساطع الخدم
- ١٢٤ - لولا حيلة ظا حبوا لنصرتها
بالسيف ما التفتت بالرفق والرحم
- ١٢٥ - لولا مكان لعبي عند مرابه
وحرمته وجبت للسوق في القدم
- ١٢٦ - لنتر البدن الطهر الشريف على
لوحى لم يستش مزده ولم يجم
- ١٢٧ - جل المسح وذات الصلب شانه
إن العصابة بطهر اللبس والجزم
- ١٢٨ - أمر النبي ورخ الله في نزل
لوق السماء ودون العرش محرم
- ١٢٩ - هل ينتم كل شيء يجهلون به
حي القتل وما فيه من اليبس
- ١٣٠ - دعوتهم جهاد فيه شؤنهم
والحرب أن نظام الكون والأمم
- ١٣١ - لولا لم تر للدول في رسم
ما طال من عهد أو طر من دغم
- ١٣٢ - تلك الشواهد تفرى كل قول
في العصر الفخر لا في العصر الدغم
- ١٣٣ - بالأمس مالت عروش واعتلت سرر
لولا القذائف لم نلتئم ولم نوسر
- ١٣٤ - فتيان عيسى أعتوا كل لاصم
ولم نجد سوى حالات منقصر

ومن مميزات معارضة شوقي نذكر - أخيراً - اتجاه الخطاب
فيها إلى أي قارئ محتمل لا إلى قارئ مقصود بالخطاب أولاً ، والذي
أثناء سابقاً (من أن مناط المعارضة إنما هو الجانب الفني ، وأن
الصلة العذرة بين المعارضة عند شوقي والقصيدة التي تنازعها
محصورة في مصدر الإلهام وجملة من مقاطع الكلام) يسمح لنا بأن
نقول إن الشاعر في معارضة قارئ ، هي كلامه على كتابة سابقة ،
بناء كتابة المجدي بالخطاب إلى القارئ عامة ، وليس هو بكاتب
قارئ يجاحك كاتباً عاصره ويتجه إليه بالخطاب رأساً

لقد كان للمعارضة هذا المعنى في طور من تاريخ الأدب العربي
في القديم ، أي في طور لم يكن الفرق بينها وبين المناقضة واضحاً ،
ولكن الفرق ما شئ يتضح حتى أصبحت المعارضة شيئاً والمناقضة
شيئاً آخر . ومعلوم أن المناقضة تنجس بالخطاب رأساً إلى صاحب
القصيدة المناقضة بحيث لا فصل فيها بين الطرف النصائي وطرف
القارئ ، ولذلك لم تكن المناقضة قط إلا آية . بينما في المعارضة
- كما مارسها شوقي - توجه للكلام إلى طرفين متباعدين في الزمن ،
يتوسطها الشاعر ، طرف يمثل الشاعر صاحب القصيدة الأصلية
وطرف يمثل قارئ المعارضة . هذه الشبكة من العلاقات هي التي
تبين تعدد الأطراف المشاركة في بناء المعارضة وقبة عامل الزمن في
تحديد قيمتها الجارية . ولذلك أكثر ما كانت المعارضة حين العرب
عموماً وعند شوقي خصوصاً لقضايا متقدمة في الزمن / وهذا الأمر
ينبغي أن نذكر له حساباً في مهجية القوس .

ولكن مفهوم المعارضة عند شوقي قابل للتوسيع فحين لم نطبقه
إلى هذا الحد إلا على شعره الذي كانت له حلة بغير شوقه لتجسدت
فلم نخرج به من الشعر إلى النثر ، أو من الكلام إلى شيء آخر غير
الكلام . أما إذا تجاوزنا الحد ونظرنا إلى الصلة التي كانت لشعر الرجل
بآداب أخرى ، سواء تمثلت في أشعار أو في كتابات نثرية ، جاز لنا
أن نربط بين ظاهرة المعارضة - وبالتالي مفهوم المعارضة عند
شاعرنا - بظاهرة إحياء الخواك الإنسانية في الآداب : « فهو في شعره
الغالي تأثر به » أ . دي موسيه A. De Musset و « ف . هيجو »
V. Hugo وفي القسم الذي خصصه من شعره لجميع للأطفال
في الآن نفسه الحكمة والمنفعة تأثر به لا فونتين La Fontaine ثم إنه
في مسرحه الشعري قد استلهم شكسبير والكتاب الثلاثة الكبار
الفرنسيين راسي Racine و كورني Corneille و موليير
Molière (٢٠)

والأمر هنا بتجديد التقليد والمحاكاة ويجرد التأثير إلى المعارضة في
معنى الإحياء والتريد . لكننا بهذا التوسيع نخرج من مجال الأسلوبية
المقارنة إلى مجال الأدب المقارن . وإما أثرنا هذه المسألة لتبين أن
مفهوم المعارضة محرك أساسي في الكتابة الأدبية وأنه - على كل
حال - قوام شعر شوقي في عمومته .

ولكننا نفضل البقاء في مفهوم المعارضة بالمعنى الضيق ، والرجوع
إلى تحليل الأسلوب تحليلاً مقارنياً في قطعة من « حج البردة » لشوقي

القسم تفوقه المطلق ، فإذا محمد خير البشر وأفضل الرسل
(٥١ - ٥٣)

لما شوق فقد أثبت أولاً أن معجزة محمد معنوية لا مادية
كمعجزة عيسى (١١٦ - ١١٧) ثم بين أن المعنى الفصح في الإسلام
طابع التوعية الدهية لا صيغة النصية الجسدية (١١٣ - ١٢١)
وتحدث عن شأن السيف في المسيحية فبين أنها استعملته على كل حال
دفاعاً ضد هجوم حصونها المشركين الذين استعملوه بدورهم هجوماً
واحتلوا منه شرعة في الحياة (١٢٢ - ١٢٨) ونظم بآليات أن
استعمال القوة لإقامة الدعوة ظاهرة مسيحية قبل أن تكون إسلامية
(١٣٤)

ويتضح أن محور الحديث يختلف بين الشاعرين ، فإذا كانت
أطروحة البوصيرى تلخص في أن محمداً أفضل رسول وأن رسالته
جوهر الرسائل فإن أطروحة شوقي تتركز في أن محمداً يمتاز بأنه قائد
مصلح . فمن الطبيعي بعد ذلك أن تختلف أساليب الأداء في القطعتين
وطاقت الدلالة وأبعاد المرمى .

فإذا بالبوصيرى يعمد إلى تركيز الحديث على ذات محمد ، من
حيث هو فرد وإمام دين . ومحمد عنده محور الفصل ، وهو يحسم
الفصل في ذاته ، ويتحل به في صفاته ، قبل أن يتمكن ذلك في
أعماله أو تصرفاته ، وقد وفق الشعر إلى أداء هذا المعنى بأساليب
العجيد المبرد ، فإذا بمحمد قطب الفضل (لائق النبيين - عرفاً من
البحر - وشفا من الدجيم - منزّه عن شريك ثم [الله] معناه
وصوره - اصطفاه - جوهر الحسن فيه غير منقسم ...) أو أساليب
العجيد بن علي بن طريق الإضافة ، فإذا بمحمد مرجع مظاهر الفضل
للمتعة ، وكان ذلك بإضافة مظاهر الفضل إلى ذاته ، أو إضافة
داته إلى الفضل ، إضافة لمحورية (لفضل رسول الله ليس له حد -
[هو] شمس فضل - غير خلق الله) أو إضافة معنوية (فأنسب إلى
ذاته - اتصلت [آي الرسل] من نوره ...)

ونلاحظ المتعة العجيدية في شعر البوصيرى بأكثر جلاء في ترديده
المعنى الواحد بامكانيات مختلفة ، مع مزيد من التحليل ، أو شئ من
التوسيع دون إضافة ، وفي جميع ذلك دون أن تظهر في نفسه حاجة
إلى التعليل أو التبرير :

لائق النبيين - لم يدانوه

عرفاً من البحر - وشفا من الدجيم .

نقطة العلم - شكلة الحكم

منزه عن شريك في محاسنه - جوهر الحسن فيه غير منقسم

وانسب إلى ذاته ... - وانسب إلى قدره ...

فضل رسول الله ليس له حد - إنه شمس فضل

اصطفاه (الله) - غير خلق الله كلهم

هذه الأساليب تكشف أن بناء هذه القطعة كان على
الإصحات ، ولذلك أضفى الكلام فيها إلى ضرب من المعنى والتعبير
عن مجرد الاعتباط .

٣٨ - لائق النبيين في خلق وفي خلق
ولم يدانوه في صلح ولا كرم

٣٩ - وكلهم من رسول الله متقين

عرفاً من البحر أو رشفاً من الدجيم

٤٠ - ووافقون لديه عند حذهم

من نقطة العلم أو من شكلة الحكم

٤١ - فهو الذي تم معاه وصورته

ثم اصطفاه حبياً بارئاً القسم

٤٢ - منزّه عن شريك في محاسنه

فجوهر الحسن فيه غير منقسم

٤٣ - دغ مادعته النصارى في نبيهم

واحكم بما شئت ملحاً فيه واحكم

٤٤ - وانسب إلى ذاته ما شئت من شرف

وانسب إلى قدره ما شئت من عظم

٤٥ - فإن فضل رسول الله ليس له

حد فيعرب عنه ناطق بهم

٤٦ - لو ناسبت قدره آياته عظماً

أحبني أمة حين يدعى دلس الرمم

٤٧ - لم يمتعنا بما نهيى العقول به

حرصاً علينا فلم نرتب لولم

٤٨ - أصبى الردى فهم معاه فليس يرى

في القرب والبعد فيه غير متفهم

٤٩ - كالشمس تظهر للعين من بعد

صخرة وتكمل الطرف من أتم

٥٠ - وكيف يدرك في الدنيا حقيقته

قدوم نيام تسلوا عنه بالحلم

٥١ - فبلغ العلم فيه أنه بشر

وأنه حبر خلق الله كلهم

٥٢ - وكل آي الرسل الكرام بها

فإنما اتصلت من نوره بهم

٥٣ - فإنه شمس فضل هم كواكبها

بظهور أنوارها للناس في الظلم

إن الناظر في القطعة التي خصصها كل من شوقي والبوصيرى في
تصديده للمقارنة بين المسيحية والإسلام يلاحظ اختلافاً في العناصر
بين القطعتين وتفاوتاً في حظ التحليل الذي كان لكل عنصر منها رغم
الحاد الموصوع ودورانه في نفس القصيدة

فقد تحدث البوصيرى عن تفوق محمد على سائر الأنبياء (٣٣ -

٤٠) وفردّه بكمال الخمس دوسم (٤١ - ٤٢) ثم بين أن فضله

على البشرية أعظم من فضلهم عليها (٤٣ - ٤٦) وأن حقيقة

أقرب ما نعلم من حقائقهم وأبعد مرمى (٤٧ - ٥٠) وأكد في حاشية

وهذا يقودنا إلى التساؤل عن مدى شرعية الحديث عن مقارنة في شعر البوصيري الخبيثة - وقد اتصحت - أن ما كان في الظاهر يتزعزع من القدرة بين المسيحية والإسلام في قطعة البوصيري وبين محمد وسائر الأنبياء إنما هو منصب في التوجيه الخاص بخاتم النبي والتعصّل للطلق . يؤكد ذلك إجماله معاني التعوق في قوله : « هو خير خلق الله كلهم » حيث استعمل له اسم التعصّل ، ويؤكد أنه أيضا بأسلوب الإيمان الذي في قوله « فأنسب إلى ذاته ما شئت من ... » حيث أدى بعبارة « ما شئت » معنى أقصى حدود الشمول بتمكنه ، كما أكدته بأساليب أخرى كأسلوب إثبات التعوق وفي العبارة في قوله « فاق النبي ... لم يداووه »

وتدعم فكرة التعصّل للطلق وبالتالي التزعة الخبيثة العالية على هذه القطعة أساليب التأكيد التي حرص بها البوصيري جميع البشر وسائر الأنبياء ، في قصودهم عن مقارنة درجة محمد في الفصل والشرف . فمحمد في فصله واحد وأحد مقابل النبي والناس أجمعين (النبي - كلهم - الرزق - خلق الله كلهم - كل أي أي الرسل ... ٣) .

أما شوقي فقد عمد إلى مناجاة روح محمد الخالدة ، فلم يتحدث عنه بصير العائب بل توجه إليه بصير المحاطب بحيث حرص على تقريب المسافة بينه وبين مخاطبه وبعث الحيوية في القصبة المشتركة وخرجها من مدار التراث الذي يتغنى به إلى مجال الجذب المتجدد الذي يتطلب رعاية دائمة وبقطة مستمرة

ولذلك تجاور في قطعته مجال التفتق والتجديد إلى الدفاع والنضال فاجتهد في تصحيح المفهم الحقيقي للمسيحية محمد فهي عنده معوية لا مادية .

أعزك عيسى دما ميا فقام له وقت أحييت أجيالا من الزمر

وبالتالي هي معجزة شاملة لا محدودة ، عامة لا خاصة ، إنسانية لا ظرفية ، ويؤكد سموها وبلوغها مستوى القيم الأسلوب الحكيم الذي جاء في حطب هذا البيت :

والجهل موت . فبين نوميته معجزة
لايت من الجهل أو لايت من الزجر

كما اجتهد في تصحيح المفهم لمعنى الفتح في الإسلام . فهو عنده نعمة وليس نعمة

جهل وهليل أسلام وسقطه فحمت بالسيف بعد فتح بالقلم

وقد بين أن أصل الفتح بالقلم وأن استعمال السيف في الإسلام لم يكن إلا مع الجهال ، فع الجاهل استعمال السيف واجب ، وهكذا خرجت من مجال التردد الأسلوب الذي يجعل سر الشاعر في النظم كبير التقيد إلى مجال التحرير الشعري الذي يجعل الشاعر يسرع بإسراعا ، فلقد بعدنا عن اللين والتغنى اللذين كانا مع البوصيري ودرجنا مرحلة فيها بقطة وحساسة .

وقد حرص شوقي إلى جانب ذلك على تكميل صورة إمام الدين التي ظهر بها محمد في شعر البوصيري بأن صورته في معارضته قائدا مصلحا عسكريا وسياسيا فقال :

علمهم كل شيء مجهولون به حتى القتال وما فيه من التفتق دعوتهم للهاد .

وقد استعان في ذلك بأسلوب الحكمة بين كيان صورة خاتم النبي في مجموعة من الحكم ، تضمنت تعميلا لإمامة الجهاد واحتجاجا لضرورتها ، وبرهنة على استفادة الكون وصالح المعاش بها

ولقد ظهرت التزعة التغليلية التبريرية في معارضة شوقي بمناسبة التحقيق في حقيقة الجهاد والتصحيح لمراتب الأحداث في قوله :

جهل وهليل أسلام وسقطه فحمت بالسيف بعد الفتح بالقلم

حيث قابل بين السيف رمز القوة المادية والقلم رمز القوة المعنوية ومقابلة أبرزت تكاملها وأولوية القلم على السيف منها

والجدير بالذكر أن شوقي في قطعته - وبين ذهب مذهب البوصيري في تقديم محمد على سائر النبيين - لم يعد إلى تفصيله تفصيلا مطلقا ، بل أعطى عيسى معه ما هو حقيق به من الفصل فدعاء بأخيه « أعزك عيسى » ، وأشاد بالمسيحية « المسيحية الفراء » ، « جل المسيح » ، « أعز النبي » فسلك مسلك التمجيد .

ولكنه انتقد المسيحيين ، فعبس والمسيحية عنده في واد والمسيحيين في واد آخر ، بل فصل بين المسيحيين القدماء المخلصين الذين عنهم بالحياة .

لولا عهد ما همرا لصبرها
بالسيف ما انتفعت بالرفق والرحمة

ومن سماهم بـ « أشياخ عيسى » الذين راموا البيل من الإسلام والمسلمين

أشياخ عيسى فعلوا كل قاصمة ولم تعد سوى حالات منهم

موقف موقفا مقاربا واضحا ، فيه نقد مباشر للأحداث التي تمثل للرجح المشترك للبردين وقد عبر مباشرة لطريقة البوصيري في مباشرة والتذكير فيها أيضا .

وصفوة القول أن معارضة شوقي للبوصيري - كما تتجلى في هذه القطعة من خلال عناصر الكلام - تكمل ما فيها من نقص ، وتصحيح ما فيها من خطأ ، وتعديل ما فيها من شطط ، وتعديد تقييم العقل ما حررته الماطقة ، وذلك بالتحقيق والنقد والمقارنة واستحق والتبرير والتعليل ، لذلك حرصت فيها بأساليب المقارنة التعاضلية لأساليب التفصيل للطلق ، وأساليب التحقيق ولقد أساليب التمجيد والتأكيد ، وأساليب الحماسة والتضال بأساليب النعي والانشاء ، بما سيرداد وضوحا بوقوفنا عند الأساليب المهمة في معارضة شوقي

وظايرها المتاسة في بردة البوصري .

فندرج أولا إلى أسلوبي المطابقة والمقابلة ، (١١) حجري الزاوية في القطعتين . قطعة البوصري أساسها للمطابقة ، ويظهر ذلك في عدة مستويات : في مستوى البيت كاملا حيث عمد الشاعر إلى إيراد للمعنى في بعض الأبيات ، يطابق معنى البيت الذي يسبقه ، كالذي حصل بين البيتين ٤٠ و ٤١ أو بين البيتين ٥٢ و ٥٣ . وكان ذلك - في حالتين - في مقام تشبيه خاتم النبيين بالشمس تشبيه تمثيل ، وإن اختلفت طبيعة الصورتين وأعادها . فلهم أن الشاعر عمد إلى استفاد جوانب الموصوف بواسطة الأسلوب الأقوى - إن صح التعبير - أي بالكشف عما مما يماثلها من العناصر الواضحة بما تشترك معه في وجه شبه موجب للتقريب بين الصورتين ، بحيث لم يتجاوز البوصري في ذلك مهمة الشاعر إلى مهمة القارئ للأحداث بين المقرر أو الناقد . وفي ذلك حرص منه على بقاءه في شعره شاعرا صاحب . ونلاحظ أن شوقي لجاور ذلك .

وتظهر المطابقة في مستوى الشطر أيضا ، حيث حرص البوصري على المطابقة بين المعجز والصادر على صعيد الدلالة ، كما في الأبيات ٣٨ و ٤٢ و ٤٣ و ٤٤ ، فأعاد هذه الأبيات تردد حلق صدورها ، من إثبات الشيء إلى نفي صده (٣٨ و ٤٢) أو من الإثبات النرد إلى التأكيد (٤٤) ومن السبي إلى الأمر (٤٣) . وقد قوى هذا التردد في لغة صفة الحق والمجيد . لأنها أساليب من الأدب أساسها التعداد إلى الموصوف من أبواب مختلفة لا يتبع بوجه مختلفة فيه ، ولا مباشرة انطلاقا من معطيات مختلفة خارجة عنه .

وتظهر المطابقة أيضا في مستوى العبارات والمفردات ، وأكثر ما كان ذلك في مقام المقطع من الأبيات . وتمثل ذلك عبارات التردد التالية (في علم / ولا حكم - حرلا من البحر / أو رشا من القديم - من لطة العلم / أو من شكلة الحكم) بحيث تويت بها طاقة الإنشاء ومكنت لشاعر من إنماء البناء .

هدد إلى جانب مظاهر التردد التي اكتملها استئناف الكلام (محاسنه - الحسن) أو القطع (لم نوب - لم نهم) أو نزع الشاعر فيه إلى رد المعجز على الصادر (أعل ... منعم) فضلا عن مثل المطابقة في أسلوب التأكيد اللطفي (كلهم ملتصق - ملحق الله كلهم) . فترجمه إلى استعمال العارفين المشتركين في الدلالة معا دون حثبار ، وهو أكبر أسلوب يمدى ملف التعلق والتزكية والتعجيد والسكون والنعاء ، وهي المعاني التي قامت عليها هذه القطعة من البردة .

أما قطعة شوقي فأساسها للمقابلة . لا تكاد المقابلة تلب في بيت من أبياتها ، وقد أدت المقابلة فيها ثلاثة أدوار رئيسية

أدت دور المقارنة التعاضلية بين محمد وعيسى ، بين الإسلام والمسيحية ، وقد ظهرت في بيتين ، في البيت الثاني .

أعجز عيسى دما ميا قلام له وقت أحييت أجيالا من الرمم
حت قارن الشاعر بين محمد وعيسى مقارنة تعاضلية ، بإد

بالفصل بين النبيين بأخذ هذه الاعتبارات :
معجزة عيسى دون معجزة محمد لأنها تمثلت في إحياء الموتى ، وهي معجزة حقيقية ثبتت بحجة تاريخية لكنها بقيت محدودة زمنا ، لأنه لم يكن لها امتداد ظالمك التحدث صفة مادية . أما معجزة محمد فتمثلت في إحياء رمم الأجيال ، بمعنى مقاومة جهل الأجيال ، وهذه صورة محاذية يفوق أثرها أثر الحديث لو كان حقيقة ، لأنها إنسانية شاملة ، ولقد لها امتداد يشعر به الإنسان في كل آن ، فاكسبت من أجل ذلك صفة معوية .

ومعجزة عيسى محدودة مكانا أيضا فهي لم تشمل من الأموات الكثير دما ميتا (واحد) ، ، وقد طافتها معجزة محمد التي شملت الإنسانية جمعاء «أجيالا من الرمم» .

لذلك يتضح أن للمسيحية الموقفة دون الإسلام انتعوق عليها في الأصالة ، فالإسلام يتجاوز المسيحية ، لأنه صورة ذهبية جوهرية ، فهو يكتسب معنى المعارضة للمسيحية .

وتتحول المقارنة بين المسيحية والإسلام من مستوى العفيدة إلى مستوى السلوك عبر الأجيال في البيت الأخير من القطعة
فنبأ عيسى أهدوا كل لاصمة ولم نعد سوى حالات مفهم
فإذا بالمقارنة تنص إلى النتائج التالية .

المسيحيون «فنبأ عيسى» اليوم حريون بينا المسلمون متزودون بالسلمية ، ولكن في صلب المسيحية ضما اختلافا بين المسيحيين في الماضي والمسيحيين في الحاضر ، فهؤلاء حريون وأولئك سديمون ، وبالتالي يتضح أن نزع المسيحية والمسيحيين إلى الحرب وصحة في القديم والحديث بينا يذمى أنها سلمية مطلقة .

في هذا البيت يعود الشاعر بالمعنى إلى تحليل سابق حصه به يعود إليه الآن نحن أيضا لتحليل الدور الثاني الذي أدته المقابلة في هذه القطعة ، وهو إبراز التناقض الذي في صلب المسيحية نفسها ، بعد بينة في بيت سابق فقال .

لولا حلة لما هبوا لتصرتها بالسيف ، ما التفت بالرخ والرمم

فالشاعر يستند لهذا الصيغ أولا صيغة الشرعية ، فاستعمال السيف كان من قبل «حلة» لما هبوا لتصرتها ، والتبعة كانت أن «انتصت (المسيحية) بالرفق والرحم» . إلا أن بين ادعاء المسيحيين السلمية المطلقة ، وثبوت مشاركاتهم في الحروب - ولو للدفاع عن النفس - يونا شامعا ، رام الشاعر إبرازه للعيان ، كي يبرهن على الناقص في صلب المسيحية .

بواسطة الشرط بلولا في أربعة مواطن (لولا حياة لما ... ١٢٤ - لولا مكان ليعنى ... ١٢٥ - لولا لم نر ... ١٣١ - لولا القلائف ... ١٣٣).

ولكن المواطن الذي لم ينجح فيه شوق في محاوذة البوصيري هو «بناء الشعرى» ولعل عملية القطع أبرز ما يمثل هذا القصور من أسباب انكسار الشعرية

أما مقاطع البوصيري فلا تفتت الانكسار لأنها لا تستوفى القارئ بصيغة خاصة، فالجموعة الكبرى منها مبنية على ترديد للمعنى أو تكراره (٣٨) علم / كسرم - ٤٠ العلم / الحكمم - ٤٤ شرف / عظم - ٤٧ لم توب / ولم هم - ٤٣ أعين / متعهم - ٥٠ نيام / حلم - ٥١ خلق الله / كلهم) وهي في ذلك تناسب النزعة السالبة المعجبة التي سبق أن لاحظناها. والجموعة الثانية تنزح للقائلات القبيلة في القطعة (٣٩) البحر / الدير - ٤٣ أحكم / أحكمم - ٤٩ بعد / أمم - ٥٣ أقوار / ظلم) لتفيد معاني مرمية ومنها مقطعان وردا في عبارتين جاهرتين (٤١) هاري النسم - ٤٦ دارس الروم) ثابها - على الأقل - مبرر لأنه اقتضاء التعبير والقطع معاً. وفيه مقصد عادية إلا أن انبث منها بمرجان عن شروط العرب في القافية (٥١) كلهم - ٥٢ هم)

أما مقطع شوق التسعة عشر فأكثر من نصفها مقاطع احتياطية نائية لأنها غريبة فيها تغليب لتأخر على شائع، أو إحياء لتروك على حساب مألوف (الرجم - القبر - المغمم (اسم جمع) العامة - لم يهم - لم يفرع...) أو لأنها لا تعيد إلا تمكيد الشاعر من ملء قالب البيت اشعري، وذلك هي المقاطع التي تكرر معاني ألفاظ قبلها على غير وجه التردد المنشود (جرم - ذنب - أمم - كون ...)

في الحديث عن المست الذي كان لكل من الشعارين في قطعه والإطار العام الذي يكيف جوها

أما مست البوصيري فكان جهاليا بحثاً، ودوره إخراج خصائص القصبة المطروحة في قالب يحاطب العاطفة والذوق أساساً، ويمثل في صروب الإيقاع الموسيقي التي عمد إليها في البناء بتلوين مظاهر التشجيع، وإحكام توزيع المقاطع، والمناسبة بين مافي للكلمات في البيت

٣٨ - فاق النبي في خلق وفي خلق
ولم يسداه في علم ولا كسرم
٤٤ - وانسب إلى ذاته ما شئت من شرف
وانسب إلى قدره ما شئت من عظم

أول الشطر الثاني منه

٣٩ - غرلا من البحر أو رشفا من الدم

٤٠ - من نقطة العلم أو من شكلة الحكم
٤٣ - واحكمم . . . واحكمكم

كما ساهم في تصوير مدى النشوة التي يعمس الشاعر وحسن الوقع في أدن المسامح.

أما سند شوق في قطعه فكان من طبعة أخرى فأدى دوراً أنسب لوجهته في طرق الموصوع. ذلك أنه خلط إلى الحكمة في كثير من المواطن، فكان يصل بها الوقائع المسطرة بالحقائق الخالدة والأحداث المارسة بالقلم المشتركة

١١٧ - والجهل موت، فإن أوليت معصرة
فابحث من الجهل أو فابحث من الرجم
١٢١ - والشر إن تلتقه بالخير ضلقت به
ذرحا وإن تسقه بالشر يسحم
١٢٧ - إن العقاب بقدر الذنب والعجز
١٣٠ - والحرب أس نظام السكون والأثم
بالأمن مالت عروش وأضلت مر

لولا السلف لم نعلم ولم يهم
فقرى بذلك حجة وشهد التلق على مسأته.

ومحمل القول أن شوق عارض النفس الغنالي الصوفي الذي كان للبوصيري في برده بنفس نصالي ملحمي^(١٢٣). ولذلك قد يظن أن أمير الشعراء في مباشرته الموضوع المشترك بينه وبين البوصيري قد جدد القراءة أكثر مما جدد الكتابة، ولكن الحقيقة أنه لم يقدم لنا الرؤية الجديدة إلا في نص جديد ولا اعتبار هنا بالنزعة الأدبية فلاشك أن نزعة شوق في هذه المعارضة نزعة كلاسيكية كثرته في سائر شعره. ولكن النزعات الأدبية لا تحمل في طياتها طابع التقيد والسلبية، بل شأها في ذلك شأن الأنفاس ذاتها، ما كان صوفياً وما كان ملحمياً، فإنها تختلف في الهوية ولا تختلف حتماً في العيار ولذلك نعتبر أن منطق شوق في معارضته يبدو في الظاهر منطق احتفاء ومقاربة ولكن مآله مآل لارتقاء ومحاورة. وفي المحاوره عندنا معنى التحرر لا معنى التفوق ضرورة، وإلا لما جاز لنا أن نصرح بأننا طرنا ليردة البوصيري أكثر مما طرنا لبيع البردة، إلا أن حكماً هذا مبنى على قصيدة شوق في حد ذاتها لا على نزعة الكلاسيكية فيها

وبعد، فإذا قبلت دعوتنا إلى اعتبار الأدب ممارسة شمولية تتروك فيها الحواجز للتصلة بين عمليتي الكتابة والقراءة، وصدقت حجتنا

على أن العملية الأدبية عملية توليدية ، كبر أملاً في أن يعطى مفهوم رابط الصيغ الأهمية التي يستحق في دراسة الأدب ، وأن تبوا الوجهة الأسلوبية المقاربة المترلة التي تستحقها من مناهج مباشرة الصيغ الأدبية

وبعد ذلك يصبح من السهل إعادة النظر في مسألة درجات

الأدب في الكتابة ، وإعادة النظر في مسألة الأجناس الأدبية ، ويصبح من المتحتم تغيير المصطلح بل وتغيير الموقف من مسائل الطرافة والتقليد والسرقات وقوانين التأثير والتأثير في الأدب ، في انتظار أن يحل محل قانون الملكية في العملية الأدبية قانون المحاح في استثمار الرصيد التراثي والحصيلة النقدية في أعماق قاعة بدورها للتجاوز

المراجع

- (١) أصبح المصطلح دينا منذ أن أخذ لبر هلال الشكري عنواناً لكتابه الموسوم بـ «كتاب الصالحين»
- (٢) Le haut langage- théorie de la poésie, Jean Cohen . باريس ١٩٧٩
- (٣) Le degré zéro de l'écriture Roland Barthes . باريس ١٩٥٦
- (٤) درس «مناهج العرب في مباشرة النص الأدبي» أقيمت على طلبة الحلقة الثالثة من كلية العربية بالجامعة التونسية خلال سنتي ١٩٧٩ - ١٩٨٠ ، ودرس «معارضات شرق» أقيمت على طلبة لجزيرة ، سنتي ١٩٨٠ - ١٩٨١
- (٥) بحث «الفرق بين الكتابة والقراءة» قدم في ندوة «الكتابة والقراءة» التي انطلقت بكتبة الآداب بباريس من ٣١ مارس إلى ٢ أبريل ١٩٨٢
- (٦) Gérard Genette. Palimpsestes : la Littérature au second degré . ١٩٨٢ باريس
- (٧) Transsexualité ، انظر : Gérard Genette ، الترجع السابق .
- (٨) من مستوى لغوي إلى آخر فهو من لغة إلى لغوي
- (٩) ولذلك فصلنا أن نحصل للدرجة الأولى مصطلح «الإنشاء» والدرجة الثانية مصطلح «التوليد»
- (١٠) في بحثنا السابق المذكر «الشعر بين الكتابة والقراءة»
- (١١) قد نكون نلاحظ متاعب متعبة أو عذابة ، بل مقالة ، أو حلقات نشرها مفضولة بالنسبة إلى النص الذي يكون منه الانطلاق

- (١٢) انظر محي الشمل «النص الأدبي من وجهة الأدب المقارن» في ندوة «مناهج النص الأدبي» التي انطلقت في المعهد القومي لعلوم العربية بباريس يوم ١٨ - ١٩ / ١٢ / ٨٠
- (١٣) ملحقاً هذا لا ينقص مفهوم سياج النص (« clôture du texte ») وإنما يمتدح - في نطاق السياج نفسه - التوافق الضرورية للكشف عن الصلة بين نص وآخر
- (١٤) ويصح الأمر بالنسبة إلى كل معارضة كانت بالمدى الذي عطي به شرق انظر أحمد الشاذلي ، تاريخ الظواهر في الشعر العربي ، ط ٢ ، مصر ١٩٥١
- (١٥) ج ١ ص ١٩٠ ، ب ١٠٣ و ١٠٤
- (١٦) كتاب «خصائص الأسلوب في الشويات» ص ٢١٨ ، تونس ١٩٨١
- (١٧) المرجع السابق ص ٢١٩
- (١٨) المرجع السابق ص ٢١٩ وما بعدها
- (١٩) المرجع السابق ص ٢٢٠ وما بعدها
- (٢٠) عزير أبابكة ، تريبين بين وناس والمناش ، تونس ١٩٨٢
- (٢١) نحصل مصطلح «الطائفة» في معنى الإدراج ومصطلح «المقالة» في معنى التداخل الذي قد يميل إلى التصادم انظر كتاب «خصائص الأسلوب في الشويات» ص ٩٥ وما بعدها
- (٢٢) كتاب «خصائص الأسلوب في الشويات» ص ٩٥ وما بعدها
- (٢٣) وقد قادتنا إلى هذا النتيجة دراسة القسم الذي يخصصه كل من الشاهدين لموضوع الإجراء انظر كتاب «خصائص الأسلوب في الشويات» ص ٢١٤ - ٢١٩

تتوقف والذاكرة الشعرية

دراسة في بنية النص الإحيائي

كمال أبو ديب

أود أن أعترف ، بدءاً ، بأنني لست باحثاً شولياً لكن هذا ليس بالضرورة اعتزالاً سلبياً . بل قد يكون ذا دلالة مختلفة تماماً . ذلك أن المسافة التي تفصل الدارس عن موضوع دراسته قد تسمح بقراءة طرية لا يعمها العرف والتقليد النقدي والشهرة . وإذا حاول قراءة نص لشول ، فإني أدخل عالمه كما أدخل عالم أي نص بكر ، دون قبود لفرضها المرحلة التاريخية ، أو الأعراف النقدية السائدة . وقد يكون لهذا الدخول البريء مساوئه ، وقد يؤدي إلى مظاهر إسقاط ، لكن مبررته الكبيرة هي أنه يسمح بوضع النص على مستوى النصوص الأخرى التي يعايشها الدارس في العالم ، والافتراق عنه بروح الرغبة في الاكتشاف التي يقترب بها من كل نص جديد .

البارزة لتأثير الذاكرة الشعرية ، وهو الوجه الذي تناوله بالتفصيل الدراسات النابعة من نظرية التأليف الشفهي (Oral Composition) كما طورها ميلان بارى وألبرت لورد ، حيث يتم البحث عن الصيغ (Formulae) المتكررة في التأليف الشعري الذي تشكل فيه الذاكرة الداعية الأساسية . وأود أن أؤكد أن تجاوزي لهذا المستوى الآن لا يعني إهمال أهميته ، فهو دون شك على قدر كبير من الأهمية . لكني أختار العمل على مستوى أكثر عمقاً لأن الإشكالات النقدية والفنية التي يسمح العمل على هذا المستوى العميق بإثارتها ومناقشتها تدعو إلى أحصص دلالة من جهة ، وأشد التصاقاً ، من جهة أخرى ، بعمل الشاعر لدى أدسه - شوق - والشعر الحديث بشكل عام .

٢

ينشئ النص مشكلاً شبكة من العلاقات بين أطراف عدد من التناوبات الصدية . أبرزها ثنائية (الزمن / الذاكرة) . فالتزمس دو

هذه الرغبة في الاكتشاف ، أنبؤل نص شوق

احتمالات الهار والليل يسى الذكرا لى الصبا وأيام أنسى

محولاً اكتناه منه ، وتحديات العلاقة بين التجربة الفردية والذاكرة الشعرية فيه ، مشولاً إياه بذاته ونداته ، ومتجاوزاً أعمدجه التاريخي وهو «سبئية» المحتزى - في المرحلة الأولى من الدراسة على الأقل - . وهي المرحلة التي سأعرضها الآن . وقد يبدو مستغرباً ، إذ أناول بالدراسة دور الذاكرة الشعرية في تشكيل بنية النص - أن أتجاوز المع الأساسي للذاكرة وهو النص للمعارض . لكن هذا التجاور مقصود ، فعرضي ليس بحثاً عن حوثيات التأثير الذي يمارسه النص المعارض على النص المعارض بل اكتناء العلاقة بين التجربة الفردية والذاكرة الشعرية على مستوى أكثر من هذا المستوى القريب .

وإذ أتجاوز هذا المستوى القريب ، فإني أترك حارماً أحد الوجوه

فاعلية تدميرية تمحو الذاكرة وتلميا (اختلاف النهار والليل ينسى) ، والذاكرة تزوج إلى تجاوز الزمن ، يلجأ ، حين يصير عن الفعل الداني ، إلى مبه خارجي يمثل في ضمير للشي (اذكروا لي الصبا وأيام أنسى) . ومن الخلل أن الفعل «ينسى» ذو دلالتين : فهو يتناول العام (الإنسان) والخاص (الأنا) ، ويمكن للجملة أن تُقرأ : «اختلاف النهار والليل ينسى كل إنسان - وينسى» . ولذلك تطلب الأنا من الآخر أن يستعيد لحظات الحيوية التي غابت في طيات الزمن . ويبدو عمق السياب في تأكيد الدعوى إلى الإيقاظ في البيت الثاني حين تطلب الأنا لا ذكر الصبا فقط ، بل وصفه ، أي تقديمه بلغة تعصبية أكثر محسوسة ، وحسورا . ويمثل الزمن العائب ما يمكن أن يسميه «الحركة المصادمة» أو «العالم النقص» للحظة المحاصرة فهو «ملاوة من شباب صوّرت من تصوّرات ومس» ، تتجاوز الواقع إلى الحلم والمحسوس إلى المتصور ، وهو تعبر للحياة «بصيف كالصبا المعبود» مليا بالملوحة ولذة الاحتلاس للحظات باهرة من الدهر

ويعتق ثراء لحظة الحيوية استغلال العلاقات الشكلية القائمة بين الزمن المبدئ - الصبا - وبين تجسده لدروة التمر متصلة بالصبا كما يعنى حسن الإحياء والطبيعة الحلمية للشباب التابع الصوتي للسبب والصناد في الأسباب الأربع عشرة الأولى (بسي / الصبا / أنسى / صفا / صورت / تصورات / مس / عصفت / الصبا / سنة / جلس / صلا / صبر / صلا / أم / المؤس) والصوت القريب (اذكر ، لذة ، الزمن منوع يحمل الأبيات الأربعة التي تشكل الآن بنية صوتية متميزة بحوري نحو القصيدة الأساسيين ، دلالتها .

لن البنية الصوتية والتصورية الواحدة بسبع الآن محور الفاعلية الخارجية (الزمن) التي تسمح الزمان المدخل (الصبا ، الشباب) كما تسمح المكان (الوطن) وسبع في الوقت نفسه محور الفاعلية الداخلية التي تشكل قبض فاعلية الزمن ، إذ تعمق استمرارية المكان في الذاكرة والقلب (الذي لم يسلم عن عصر ولم يأنس بمرحله للزمان)

ومن الشيق أن نلاحظ أن التركيب الصوتي نفسه يحدد الانقسام القائم بين الزمن والذاكرة ، إذ تغطي أصوات السين والصاد في الحقل التي ترتبط بالصورة المبتعنة في الذاكرة دون صورة الزمن

وتستمر القصيدة في اكتناء علاقات التضاد التي توسعها بين العام / الخاص ، وبين الخارجي / الداخلي . فالليالي تسمى ، لكنها في حالة الأنا تزيد القلب رقة . وتدخل القصيدة في الوقت نفسه سلسلة من الثنائيات الضدية الأخرى : الأب ليس محبلا لكنه الآن موبع بالمنع والحبس ، النوح خلال للطير لكنه الآن حرام ، الدار أعق بال أهل لكنها الآن ملك غيرهم ، المظلم منتهى التروع ، لكنه لا يشعل من الوطن . وتعمق هذه الثنائيات في تناميها وتكاثرها حدة التوتر القائم في النص منذ لحظة تكوّن . ويبدو فجأة أن اللفظة التي افتتح بها النص «اختلاف» ليست اعتباطية - فالاختلاف هو روح حركة النص حتى الآن (وعلم أن اختلاف النهار والليل لا يمثل ثنائية

«صدية» حبقية ، بل ثنائية لفظية يؤدي كلا طرفيها (النهار والليل) الدور نفسه في خلق فاعلية الزمن التدميرية) بل إن الانقسام الثنائي في النص ليتجاوز ذلك كله إلى الدات نفسها التي تقاسم متقسمة إلى الذاكرة والقلب . الذاكرة معطلة ، تحتاج إلى مبه خارجي ، أما القلب فإنه مرهف ، متوقد النقص بالوطن

فمنشط إلا البومحور رقت أول الليل . أو عوت بعد جرس راعب في الظلمع للنفس فطر كئيبا لود شامسهم بفس

مد أن البحر الحاد للثنائيات الضدية يصل ، صفا ، صفة ، اتكسار تُفقد المركز التصوري للنص تناسفه الداخلي ووحده ، إذ تلمى القصيدة الثنائية الضدية الأساسية (فاعلة الزمن التدميرية / الذاكرة التي تحاول تجاوز الزمن) تؤكد أن الذاكرة كانت دائما في ذروة حضورها وطاقتها على الفعل ، وتبقى بذلك فاعلية الزمن تنالها . ويحدث ذلك في البيت

شود الله . لم يخب غر جلول شظفه ساعة . ولم يطل جسي

الذي تهيئ بعده صور الوطن المليئة بالحيرة وحركة والتعاصيل الطبيعية والإنسانية . وتنشأ مفارقة حادة في النص بين بعدين متميزين : هما التجربة الفردية وسلطة الإنشاء التراثي . ذلك أن التجربة الفردية تنظر بالماضي ، زمانا ومكانا ، بالوطن وصورة . وتعاصيله ، وحبوبه ، وجماله ، ويخرج حين لا ينقطع الوطن عن الحلق في لحظة واحدة ، أما الإنشاء التراثي فإنه يولد تصورا بلاغيا للزمن ممثل بصورة كلية من تراكم التصورات الجماعية للزمن وطاقته التدميرية . وهكذا يسقط النص في أزمة داخلية ، في توتر من عهد جديد يختلف عن التوتر الذي كان قائما فيه حتى الآن . توتر يش من شروط عملية الإبداع ذاتها ، ومن العلاقة المتبلورة بين الحلق الفردي وبين اللغة الجماعية . وهي أزمة سأحاول أن أظهر أن النص يكتسب دون أن يستطيع تجاوزها أو تقديم بوسط (new . ion) بمعنى الذي يقصده كلود ليفي - شتراوس . حينها

٣

الزمن الذاكرة الشعرية

يطحن على النص ، كما أشير قبل قليل ، تصور للزمن منتج من منابع الرؤيا المطاعية في التراث الشعري العربي . فالزمن قوة مدمرة لا يمكن لمعظمة أو جهد إنساني أن يتجاوزها أو ينجو من فخها . وحركة الزمن حركة نحو العناء قد يحدث في سياقها أن يبي الإنسان ويشيد ، لكن كل ما يبنيه ويشيده باطل وقبض الريح . ومن السمات الأساسية للتعامل الشعري التراثي مع الزمنية أن هذا التراث يركز على كشف الطبيعة الكونية لفاعلية الزمن ، مستخدما صيغة تراكمية من النمط : كل شيء قادم : أحمد طاهر ، وعلى طاهر

وعند الله فالزمن والح كائن هذا الإدراك لكونية الزمنية وقدرتها على سحق كل شيء بشحون ، في النهاية ، إلى مصدر قوه حمية على تحملها ، إن لم يُبصر على تجاوزها صلاً وهذه الصيغة طاعية ابتداء من مرمى القيس وانتهاء بشعراء العصور المتأخرة قبل شوق . وتتجلى الصيغة المذكورة في موضع مركزي من النص موضع المناقشة بعد أن تبرز القصيدة عظيمة ماضي مصر ، وشموحه على الزمن في الصور الثابتة

« نصيب الدهر في ثراه صبا والليل كواصبا غير حس
وكنت صيد الفخاير حينه لسند . وغليب الحرس
لأصابت به المالك : (كبرى) و (هزل) و (البقرى الهرسى) »

فرغم هذه العظمة والشموح ، يخضع ماضي مصر لقوانين الزمن المدمر ، الذي كان طرفه قد وصفه بأنه يمسك برمام الإنسان في يده ، يشده حينما يشاء ، والذي يأتي النص الآن لوصفه بلغة قريبة

وليلو من كل ذات صولر لظمت كل رب (روم) و (فرس)
سددت بالليل لثؤناً وسلت جئراً بظفان من كل نوس
حكمت في القرون (عولر) و (دارا) وعطت (وائل) و (قوت) (بحس)
أين (مروان) : في المذارى عروى أصوى . وفي الفخار كبرى
سلطت طعنه . فرد عليها لورها كل قلب الرأى لظن
ثم غابت . وكل شمس سوى هاتك ليل . ويطوى تحت روى

ويمكن أن نوصف الصيغة التي أناقشنا بأنها صيغة توليدية (generative) أو بكلمات أدق ، بنية مولدة . فهي قادرة على الاستمرار ، من طريق تكرار الصيغة وتغديدها ، لتتولد مادحة أخرى من العظمة لمصح في النهاية لتفاعلية الزمن التدميرية . وهذا هو ما يحدث في القصيدة تماماً ، إذ تتوالى شريحتان تتناولان تجسيدات العظمة في الأندلس العربية ، بعد مصر ، ثم انحلالها أمام ضربات الزمن المدمرة ، وبهذا التطور ، تحقق القصيدة البنية المولدة التي كنت قد وصفنا بأنها بنية تراكمية تنبع من الجبل إلى تأكيد كونية الزمنية . لذا يصدق على مصر يصدق على قرطبة ، ويصدق على الحمراء وهكذا ... ولا يفصل هذه الصيغ المتكررة سوى مؤشر خارجي يمثل في عودة الذات إلى الظهور بصورة هنية ، مستخدمة أسلوب السُلم ، أو الخدش ، أو الظن الذي كان البحرى قد استخدمه بيد أن المقارنة بين أسلوب الاستخدام تظهر أن الحلم والظن في نص شوق لا يمانان دوراً حصوياً في النص ، ولا يشكلان مكوناً من مكونات التجربة ذاتها بقدر ما يمثلان انقطاعاً للسرد التاريخي ووسيلة لإحداث التقلبة الزمنية من الحاضر إلى الماضي أو العودة من الماضي إلى الحاضر ، كما يبدو في ورود الحلم والظن في الشريحة التي تتناول قرطبة مادّة به :

« ركب الدهر خاطري في تراها فنتى ذلك الحى بعد حنى »
لستجلى لي المصور

ومنتيه .

« ميتة من كرى . وطيف ليلاد وصحا القلب من ضلال وهجر
وإذا التلو ما بها من أنيس وإذا القوم ما هم من فجعس »

بعد أن تكتمل صورة العظمة للماضية ، ويعود النص إلى الخاصر للتهام .

بوسعنا الآن أن نصف بنية النص ، بأنها تتشكل من ثلاث شرائح مكونة هي

- ١ - صراع الزمن / الذاكرة ، وصورة الوطن في اللحظة الحاضرة
- ٢ - مراجعة العالم التاريخي
- ٣ - عودة صورة الوطن بحسبة انبعاث الذاكرة وانشاء فاعلية الزمن .

وسأقدم الآن دراسة وجيزة لكل من هذه الشرائح ، ثم أناقش العلاقات التي تتشكل بينها .

٤

تمتلك الثنائية الصدية الأساسية في نص « الزمن الذاكرة » حصيصة بارزة تنعكس على البنية اللغوية في صور متعددة ، هي أولاً تمثل علاقة بين قوة فاعلية وذات منفصلة . ويتجلى هذا لتصادم الحد في الأبيات الأولى من القصيدة ، إذ يمثل اختلاف النهار والليل قوة الفعل المتمثلة في قدرته على إحداث التبدل (اختلاف النهار والليل يسمى) . أما الذاكرة فإنها تبدو عاجزة عن الفعل ، سلبية تماماً . كما يتجلى في استعانة الذات بقوة خارجية لانبعاث الذكرى (اذكرا لي المصيا . وصفا لي) كأن الذات تجلس أمام شاشة يضاء تعجز عن ابتعاث الصور عليها فتستجد من يعرض عليها صور الماضي وتتعلق سلبية الذات في وصف ملاوة شابها بفسها ، إذ تستخدم صيغة للمسى للمجهول « صورت » ولفظي والتصورات وانس « للتي تحلوان من التفاعلية الحقيقية . وحتى حين تنسب الفاعلية إلى الذات فإنها تمثل ، في الواقع ، وجهها من وجوه الانتمالية « هل سلا القلب صبا ؟ » . « كلما مرت الليالي عليه رنى » . ويجسد هذا المعبر عن الفعل في صورة حادة في الأبيات التي نقل تجربة النعس . إذ يتم ذلك بلغة تكاد تكون مسلوقة من أي قدرة على الشهامة . تستخدم صورة انطير الذي يحرم عليه دوحه . والأهل الذين يستنوب ديارهم ، في صيغة أقرب إلى الاستسلام هي صيغة الاستعظام « أحرام على ملائله اللوح » التي تصل حد الصراغة تقريب في البيت « يا ابنه اليم ما أبوك يحيل ماله مولعا بمنع وحس » . ومن الدار أن صيغه الاستعظام تطغى على المقاطع التي ترتبط بموقف لذات من الآخر طبعاً حاداً . وحتى حين تصل القصيدة إلى لحظة تأكيد الذاكرة ، فإن هذا التأكيد يتحدد في لغة تنسب الفاعلية لا إلى الذات بل إلى ما هو خارج الذات

شهد الله لم يهب عن بطون شخصه ساعة ، ولم يجل حصى .

لخصاء تلقى فيه

ويجسد المركز الرؤيوى تصوراً للزمن بوصفه فاعلية ضدية : ارتقاء وانحداراً ، حركة نماء واكتحال ثم حركة ذبول وانكسار . وتتجلى هذه البنية المكتملة للشرائح فى تجليات أربع : أولها مصر ، وثانيها بنومروان بصورة عامة ، وثالثها قرطبة ، ورابعها الحمراء . وهكذا يتشكل هذا الجزء من بنية القصيدة من مظاهر الوجود التاريخى تتحد جميعاً فى منبعها وفى الاتجاه مسارها . بيد أن النص ، بهذه الصورة ، يتنامى تماماً داخلها منتقلاً من العام إلى الخاص ، ومن اللحظة الحاضرة إلى الزمن الماضى . ويسبق كل شريحة مؤشر لغوى ودلائلى واضح هو عودة النص إلى صوت الذات الفردية ، باستثناء الشريحة الأخيرة (الحمراء) التى تقدم مباشرة بعد قرطبة ، لكنها تحمل مؤشراً لغوياً متميزاً هو صيغة «من الحمراء» التى تصفح من منظور فردى يمثل فى صيغة الاستعارة .

تبدو حركة نمو الشريحة الأولى انكسارية مصطربة . يهوى ندأ فى اللحظة (x) التى ترصد مصر فى دروة من طمان والحيوية أولاً ثم إلى اللحظة (y) التى تمثل انكساراً حاداً ، إذ تبدو الحيرة متزول تنوح على عظمة ماضيا . لكن هذه الحركة سرعان ما تنقلب لترصد عظمة مصر الماضية فى لحظة الدروية ونموها إلى مملكة تحتاج ممالك العالم الأخرى . وفجأة تنقلب هذه الحركة الصاعدة إلى حركة نازلة ترصد انبهار العظمة أمام قاعية الزمن المدمرة التى تعمم الآن لتصبح كوية تنال عوفى ودلرا وواللا وعسا

ويطر هذه الصيغة الكوية صيغة خاصة تتناول بنى مرون الذين كانوا فى المشارق عرشاً أموياً وفى المغرب كرسيا ، وتصبح الحركة هنا سريعة تصف العظمة والانكسار والانبعاث ثم الدبول فى أبيات ثلاثة فقط ليعود بعدها الصوت الفردى ليشكل المفصل الذى أشير إليه فى مكان آخر ، والذى يجسد وهى الشاعر لدلالة مواجهته للعالم التاريخى وتكون هذه الدلالة عملية شعاع تمارسها القصود عيب ، كما كان إيوان كسرى قد وعظ البحرى

وتبدأ بعد هذا التعامل السريع مع بنى مروان رحلة حلمية نكس ماضيم : إنجازاتهم وانذارهم : حركة محوهم من «قرية لا تعد فى الأرض» إلى مملكة تحكم العالم ثم زوالهم بناء وبشرا .

يكتمل تصور العالم التاريخى فى إطار الثنائية الضدية . اللحظة الماضية / اللحظة الحاضرة متجسدة فى بعدين : الازدهار والحيوية / الدبول والاندثار . فالزنى القرطبي الذى تلمس فيه حيرة الدهر خمسم الشاعر كان «قرية لا تعد فى الأرض» . فملك الأرض لأن نميد ونومى ، ودروة للقوة والعظمة والساعة ، للنموذ الإنسانى فى العالم (التأصر نور الخميس يبرل التاج عن مغارق (دون) ويحلى به جين اليرنس) . بيد أن القرية فى اللحظة الحاضرة «مايا من أيس والقوم عالم من محس» . لكن الصورة تنقلب فجأة ، فتصبح

فالتفاعل الحقيقى هنا هو الخارج (شخص الوطن) ، وليس الذات من دور سوى الانطباع به ، والفعل المنسوب إلى الذات قبل لارم لا يجسد إلا أدنى درجات الفاعلية (يجل) . وتكتسب البنية اللغوية دلالات أعمق إذ تدرك أن الفعل الطاغى الذى يسبب إلى الذات هو «أرى» وهو أقرب درجات الفاعلية إلى السلبية إذ يقتصر دور الذات معه على تسجيل المراتب بصرياً دون إسهام فعل فى خلقها (الآيات : وكأنى أرى الجزيرة ، وأرى النيل ، وأرى الجزيرة)

وتبدو هذه الطبيعة السلبية للذات حتى فى الشريحة النهائية من القصيدة : حيث تعود صور الوطن فاصحة ، إذ إن الصيغة التى ترتبط بالذات هنا هى صيغة المبى للمجهول .

«كشيت المرمى بظلك ديفاً»

ولا يخرج عن هذه القاعدة سوى استثناءين هما المعلن .

«أشد» فى العبارة

«وربا فى ربالة وأشد هرس»

بيد أنها يبرران لا فى سياق الذاكرة الصاعدة للزمن بل فى سياق آخر مختلف تماماً وسابق على نشوء علاقة التضاد بين الزمان والذاكرة لأنه يتمنى إلى عالم الطفولة والصبى ، وهكذا تتجدد ضالة فاعلية الذات فى البنية اللغوية ذاتها ابتعاداً عن قوة الأمثلة الممثلة للشرائح المتعلقة بالذات ، وانتهاء بكون معظم الأمثال التى تحدث مرتبطة لا بالذات بل بقوة الزمن التدميرية ، بيد أن تجليها الأسفى يتم على صعيد الموقف الذى تتحدده الذات من كلا التجربة الفردية (الزنى) والعالم التاريخى ، فوقفها الأول ، كما أشرت ، أقرب إلى الصراحة والاستسلام ، أما موقفها الثانى فهو موقف «لنأسى» الذى يرى فى التاريخ وسيلة للشعاع والاعتاظ . وفى كلا الموقفين تتجلى حجاب باهر ، للفاعلية الإنسانية ودورها فى صنع العالم . وإذا تتجلى هذه الحقيقة ، ندرك بوضوح كيف تنعكس فى علاقة الذات بالإشياء الذاتى والذاكرة الشعرية : وهى أيضاً علاقة متعكدة ، متقلبة تستلم فيها الذات لطغيان الإنشاء الذاتى والذاكرة الشعرية دون أن تصبح معطياتها للقوى الفاعلة فى تشكيل التجربة الفردية ولعما وصورها . وحيث تنشئ هذه التجربة فإنها لا تعدل ولا تصوع ، بل تعيش مستقلة ضمن سبة النص ، موازية لمعطيات الإنشاء والذاكرة الناعى من التراث .

يتشكل العالم التاريخى من عدد من الشرائح التى تتنامى من مركز رؤيوى واحد ، ثم تنصع فى حركة تشبه حركات حلقات الماء للمهتر

اللحظة الحاضرة مكتزة بوجود رائع «بلغ النجم ذروة» وجود من المرمر الذي تسبح التوافر فيه . ويرداد الناس الصورة إذ يرصد هذا الوجود المرمرى وقد كساه الدهر ما اكتسى للذهب من متورج وحس وتحتلظ اللحظة الحاضرة بالماضي العظيم «ومعها كم تربت لعلم واحد الدهر ، واستعدت لحمس» وتنتهي صورة الوجود التاريخي ، لا بالاندثار والعباء ، بل بهذا الخيال الزاهي والحضور الباهر للحياة «ومكان الكتاب بفريك ربا ورده غالياً ، فلتنور للحمس»

وتتداخل الحضور بالغياب ، وتلتصق الصورة التماساً هائلاً . دون أن تحمل أزمة التماس بين اللحظة الحاضرة واللحظة الماضية بصورة فعالة تعين على صورة رؤيه حلية للتاريخ

ويعمق هذا الالتصاق في صورتين متميزتين صورة مطرى لأعمدة وقد كستها غيرة الدهر ما اكتسى للذهب من متورج وحس ، وصورة الحمراء وقد سجلت بفكر الدهر ، كالخرج بين يري وبكس ، إذ إن كتنا الصورتين تقف على حافة الوجود ، في لحظة الاحتمال والإمكانية ، ولا تمثل وجوداً مستقراً هائلاً . فالذهب المكتسى بالمتورج والحساس قد يسقط في النوم ويظلم الكرى ، وقد يغيب الكرى ، وقد يغلب الحساس فتصنعه البقطة . والمخرج ليس وصفاً هائلاً ، فهو إمكانية للحياة ، لكنه في آن واحد إمكانية للموت (بين يري وبكس) ويستمر النص في الحفاظ على لحظة الاحتمال هذه ، فالحمراء هي حصن فرقاطة ودار بني الأحمر من «عائل ويقظان يدس» ، وهي تقف أمام رأس شبلبي الذي يغلبه الثلج فيبدو في عصابة برس . والعصابة هي اختلاط سطرين منه يرين واحداً هذه لصفة في صتيق أرى ، لكن هذا الصفيح لا يجسد الموت بل يحمل دلالة ضدية ، فهو شيب ، لكنه شبة بملك العبرة على البقاء . والبقاء هو نفس الحياة لا الموت . وتستمر هذه الطبيعة الضدية للحمراء في رصد الشاعر لفاعلية الزمن فيها ، فقد (مشى الموت فيها مشى النقي في دار حمس) ، (الموت في الحياة) وما إن تبدأ صورة الموت بالطغيان (هتكت عزة الحجاب / حرصات تحت الحبل عبا / ومطائر على الليالي وهباء لم نجد للمشي تكرار مس) حتى تنحصر الحياة في هذه المرصات التي كانت مئة قبل قليل (لا توى غير والمدين على التاريخ ساعين في خشوع وبكس / نقلوا الطوف في نصارة أمس من نفوش ، وفي عصابة ورس) . وتتحوّل الحمراء معاً إلى عالم من الدلالات الملبئة بالحياة والاردهار وتجسداً بتقدرة على البقاء

ولباب من لا زورق ولا كثرها الشم بين ظل وحس وعطوط تكفلات للمعالي والألفاظها بنزير ليس وحس يرصد النص مجلس السباح فإيه ما يكاد يرصد من حيث هو حميد للموت

وسرى مجلس السباح غلاء مظفر القناع من ضياء وحس لا انزيا . ولا جوارى انزيا يستبزل فيه انوار أمس مرمر قامت الأسود عليه كلمة الظلم . لسان للحس

حتى تنشق فيه صورة الحياة

تكتب الله في الخياض جهات يستبزي على لرباب مجلس

لكن هذه الطبيعة الضدية تلي فحاة ، ليظني جس الموت والأيام ، ووحشية البعد في رؤيا الزمن وعلاقة الإنسان به

آخر العهد بالجزيرة كانت بعد عرك من الزمان وحس فترها لبقول راية جيش بلاد بالأمس بين صروحس ومصابيحها مغاليد ملك باعها الوارث للمصنع بهمس عرج القوم في كتاب هم عن حطاط . كموكب الليل عرس ركبو بالبحار نعثاً وكانت تحت آياتهم هي العرش أمس ريث سائر خادم . وتجموع لسمت . وحس لحس .

وتستقر تحفة مواجهة العالم التاريخي على بعد واحد هو بعد الزوال ، ويستقرى الشاعر عبرة التاريخ فيها عبرة أخلاقية صرفاً .

إسره الشمس حمة . لا تفلح جيساك . ولا تقي لحس وإذا ما أصاب بيان قوم وهي خلق . فإيه وهي أين

ويبدو ، فحاة ، أن مركز التجربة قد لتحل محل حادثة حادة ، وأن الرؤيا التي تخفى وراء النص تنقلب من رؤيا ضدية للعام التاريخي إلى رؤيا لوحادية البعد فيه ولطيفته المستقرة ذات الدلالة الواحدة وهي دلالة أخلاقية صارمة

وفي الشريحة الأخيرة من النص ، يبرز الوطن في سلسلة من الصور الناصعة ، الملبئة بالحياة ، وتبدو الذاكرة قادرة على استحضار الماضي . ويتلى من القصيدة شبح فاعلية الزمن المدمرة ، وتقدم هذه الشريحة في لغة الماضي ، كما هو جنى في الأوهام «نزلت ، كسيت ألوي» ، «واشد غرس» . ويبدو الماضي حاضراً حضوراً باهراً ، بدءاً من الطفولة والصبا حتى اللحظة الحاضرة ، كما تبدو تفاصيل المكان ناصعة أيضاً . «نزلت كاخلد ظلاً ، وجنى دنيا ، وسلسال أنس» . وفي الوقت نفسه تتبلور صورة الزمان أيضاً في «محسات المصول» التي لا تعرف القبط صيفاً ولا البرودة القارمة شتاء . ويبدو احتلال الرمس الآن ، والتناغم العميق في مكونات المكان (الظل والحنى والسلسال والمنازل السهل ، والحظك) تجلياً للتناغم الذي ينسرب إلى الذات الشاعرة إذ تصل القصيدة قرابها الأخير وتختفي التوتر الذي كان قد طغى على النص بدءاً من تجربة الانقسام عن الوطن ، ومروراً بتجربة انواجهه التاريخي . وهذا القرار تكون القصيدة قد تحركت بين طرفي ثنائية ضدية أساسية يمكن وصفها في إطار الانقسام / التواصل ، التوتر / التناغم ، فاعلية الزمن التدميرية / الذاكرة التي تلي فاعلية الزمن . الغياب / الحضور

ولس غمة من شك في أن هذه الحركة تجسّد لتجربة الفردية ، لعالم

الذات القلقة المتسائلة ، للعلاقة التي تنبض بالحياة والدقة بين الذات والمكان ، وهي بذلك تنتمي إلى منابع الشعر اليوسفي ، شعر التوقد الانفعالي والمعاناة لأزمة الوجود . لكن ذلك لا يلغى مؤالا يفرض نفسه على المدارس بالخارج هو

ما العلاقة بين هذه الحركة ، هذه التجربة الفردية للتسمية التي تحتل الشريحة الأولى والشريحة الأخيرة من النص ، وبين القضاء الذي تم فيه المواجهة مع العالم التاريخي . وهو الخير الأعظم من النص ؟

هل تنامي العالم التاريخي من طبيعة التجربة الفردية نفسها ؟ هل يسمى هذه التجربة ؟ وبكلمات أخرى : هل هو تطور ضروري في بنية النص نابع بصورة حتمية من مكوناته الأساسية وشبكة العلاقات التي تنشأ بين هذه المكونات ؟

٧

من الخلل أن شرائح الوجود التاريخي لا نمتلك محوراً واضحاً تتوهم وتلورها ، ولا تشدها رؤيا مركزية للإنسان والزمن والمخاضات ، بل تشكل حركة قلقة تكاد تكون متافرة باستمرار . ونحن نضع هذه الشرائح ضمن البنية الكلية للنص ، فإن الأسئلة التي نعرض عليها تصبح أكثر صعوبة . فهي تقع في إطار التجربة الفردية ، ذات اللهجة الانفعالية الطاعية ، والتي تجسد الانقسام عن المكان - الوطن - وصورة الوطن في الذاكرة . وهذه الصورة بعدد من بعد حالي عني بالحيرة والحركة ، وبعد تأسيس عاصر ونزود القصب نعقد أحسن يدرك أن الإطار في تجربته الهالي يطرأ صورة لوطن ولعلاقة الذات به وبأهله مغايرة للصورة التي تطرحها القصيدة في معظمها الأول . أي أن الإطار نفسه يفتقر إلى تجربة مركزية ورؤيا عرقية تحسه التناسق الداخلي وتجعله صبح الرؤيا الكلية للقصيدة . وبهذه الصورة فإن النص يفتقر مطككا ، مفتقرا إلى رؤيا طاعية أو انفعال طاغ (كما كان يسميه كولودج) يفيض منها ويشكل حركة انتشاره من الذات إلى العالم ، من الداخل إلى الخارج ، من الحاضر إلى الماضي . بكلمات أخرى ، يفتقر النص إلى حركة تشكل استعطائية تحيله إلى حركة بين طرفي ثنائية صيدية محددة وتخل شرائحه التاريخية إلى حركة مصادرة لحركة التجربة الفردية تؤدي بطبيعتها الصيدية إلى حل التنافس القائم وإلى التوسط بين طرفي الثنائية . وقد كان من البحري ، على خلاف من شوقي ، ذلك بالقيبط ، فقد بدأ بحركة اميبار تشب في وسطها إرادة التماسك ، لتقدم في إيران كسرى معادلا موضوعيا ، وجودا رمزيا ، يتألف من إطار خارجي منتهات ولب صلب يصب بالحياة وتجاوز طاعية الزمن المدمرة . وهذه الطرمه ، أدت بحربه مواجهة الوجود التاريخي إلى التوسط بين تجربتين صيديتين للذات الفردية ، وإلى تحقيق حوار كان قد فقد أما في من شوقي فإن ذلك لا يحدث ، بل يبقى النص سلسلة من الشرائح التي تتحرك كل منها حركة قلقة في ذاتها أولا . ومستعلة إلى درجته كبيرة عن الحرق التحريري للنص ثانيا . ومن هنا نستطيع أن

نفهم كيف يبدأ النص بالصوت الفردي الذي يبحث عن تجاوز لتفاعلية الزمن المدمرة (اختلاف النهار والليل يسى) ، لينتهي لا بهذا التجاور ، بل بالإشارة إلى وجود جماعي وإلى الدور الذي يؤديه الماضي في عملية التنامي . وهذا الدور لا يمثل مكونا أساسيا من مكونات تجربة الزمن ، أو تجربة الانقسام عن الوطن التي تشكل منح النص

هذه الخصائص ، يبدو النص جملة لغوية ثلاثية التركيب تنظر إلى شرائح دالة تربط بين مكوناتها الثلاثة ربطا يسمح باعتبارها بنية مكتملة مغلقة قائمة على قواعد تركيب (syntax) ناعمة بشكل طبيعي من معطيات اللغة التي تولد مثل هذه الجملة عادة . مكبات أخرى ، يحدد النص عملا لا مينا unstructured ، لتجربته خلخلة واضحة قد تسمح بالخلط عما يمكن أن يسمى « أزمة النص » . يد أن هذا الوصف ليس لغويا ، ولا يعنى رفض النص أوغنى طاقته الدلالية . بل يبدو لي أن أزمة النص هيبة بالدلالات وأن اكتناها قد يكون ذا أهمية كبيرة في دراسة شعر شوقي ودراسة العلاقة بين الإبداع والبي الاجتماعية السائدة في المرحلة التي تشكل فيها النص .

ولعل أول دلالات أزمة النص أن تكون دلالة على العلاقة بين التجربة الفردية والذاكرة الشعرية ، بين الإبداع والإنشاء التزالي بين لغة المنور على المعالم الداخلي واللغة التي تفرضها شروط طاعية الإنشاء التاريخي الخارجى المحددا

وسأذكر الآن على هذا البعد من أبعاد النص في محاولة ميدنية لتأنيث المشكلات التي يطرحها

٨

فما تميز شريحة الذات الفردية بالعناصر عاطفي مشوب ومحتول دلالية مشحونة بالمأساة الفردية . وبالصورة الشعرية المندفئة بالانفعال . فإن شرائح العالم الخارجى تبدو معقنة بموصفة خارج الانفعال الفردي ومقولة ضمن شروط تكون الإنشاء التاريخي في إنشاء النص الشعرى في التراث العربى بأكمله . ويمثل دروة عيص الذات الفردية المقطع المستند من البيت ٢ إلى است ١٥ . وهو المقطع الذي يوحى ، إشارة ورمزا ، بالمأساة الفردية (لس) ولحظة الشوب العاطفه : بعبقة القلب الدائمة حينا وشوقا إلى الوطن . ول الإيحاء بالمأساة الفردية عن طريق الإشارة والرمز دلالة صيدية عن عسله الكبح التي تمثل في القصيدة بأكملها . ذلك أن النص لا يلبز بالمأساة الفردية ولا يقدم تفاصيل عنها . بل يوحى بها إحاءا يميزها عن بية النص كلها . إذ إن الرمز لا يستلزم في أى موضع من النص إلا في هذه الأبيات

يا ابنه لعم ما ليك نجل ما له مولد مع ٠ جس

أحرام على هلاكه الفروع خلال الطير من كل جنس
كل دار أئق بالأهل - إلا في عييت من اللهاب وجس

وهذا الإجماع ، وهذا الكبح ، تمنع القصيدة من أن تكون قصيدة
صدام مباشر وتفقد فرصتها لنجح بعد فكري أو ثوري أو قومي ،
تجربة الفردية التي تنبعث منها أصلا . وتتعلق هذه الدلالة بمقارنه
السباق الامعالي الحاد الذي يشكله المقطع كاملا وبشكل خاص في
بيت

« نفس مرجل وقلي شراع بها في الصرع سيري وثومى »

مع عملية الترميز عن طريق صورة الطير المحروم من دخول
دوحه ، بكل ما فيها من كبت ونعمية وتجنب لتسمية الأشياء
بأسمائها . وتبدو آيات الترميز هذه على علاقة تناقص حاده مع ساقها
« كلى » وبشأ من ذلك توتر داخلي صلي بين المقطع والبيت الكلية
للنص تترك آثارها الجلية على القصيدة بأكملها . إذ تحقق القصيدة
في الخروج من دوامة الأسى إلى موقف فكري نابع من التجربة
الأساسية نفسها (النق) لتصبح بصورة طاعية استقراء للفاعلية
التدميرية للزمن وللناسى بالمعنى

٩

بشكل الغائب المكان (الوطن) نقيضاً مطلقاً للمحطة المحاصرة
(انلى) ، فهو عالم الناعم والجمال والتوحد سيم - الإبتعاد والطبيعة
(حسبها أن تكون للنيل عرسا) (النيل كوفر المتحمس) « لا توى في
ركابه غير من تخيل وشاكر فضل عرس » لكن هذا العالم
مشروع بالمأساة النابعة من النكل ، أى فاعلية الزمن للمدرة

وأرى الجبهة الحزينة لكل لم تلق بعد من متعة رسم
أحزوت حجة السوال عليه وسوال التراج عنه جرس
وليام النجيل هفون شرا ويجردن هير طوق وسلس

يبد أن الطبيعة ، حتى في تجسدها للموت ، لفاعلية الزمن
المدرة ، تظل على علاقة تناغم وتوحد مع الإنسان . فالخيزة النكل
تبكي رميس ، وصحة السواق نواح عليه ، والحيل يصغر الشعر
ويدهه .

وهكذا ، فإن العلاقة بين الإنسان والعالم الخارجى هي ، في
سياق الغائب المكان - الوطن - علاقة تناغم مطلق ويصل هذا
دروقه حين يتحول وهي الرمال من نصب فردى إلى تجسيد للجوهر
الإنسانى المطلق .

لتجمل حقيقة الناس فيه سج الخلق . في أنوار جس
مل إن التناغم ليصل حدا بعيدا بين المكان والزمان أيضا
لعب الدهر في لراه صيا والديان كواجعا هير عرس

ويكتمل مقطع الغائب المكان - الوطن - بدعة الانتصار
والاكتئال .

« فاصابت به المالك - كسرى وهرفلا والعبرى القرمسى »

وإذا يكتمل المقطع تستق اللغات الفردية التي كانت قد احتجبت
من حديد :

بالقوادي لكل نحر قرو فيه يبدو وسجل بعد ليس

ومن الشيق بحق أن هذا البيت يأتي في هذا الموضع انفصلي من
النص طارحا اللغات الفردية من حديد ومقدرا أن لكل شئ قرار
يبدو فيه ويسجل بعد ليس . ذلك أن النصور الخارجى لا يقدم عرسا
ظاهريا في النص ، ويمكن أن يستمر النص بمحده دون أن يخسر شي
على صعيد بيته السطحية . لكن البيت ، على صعيد البية العميقة
ذو أهمية خاصة ، لأنه يطور أزمة القصيدة الفعلية في تطورها حتى هذه
اللحظة ، وهي بالصبط أزمة اللبس والبحث عن جلاء . عن قرار
يبدو فيه الأمر جليا . ما هو الأمر ؟ ما طبيعة اللبس القائم ثم ما هو
جلاؤه ؟ هل الأمر هو تجربة النص ؟ تجربة التي ذاتها ؟ أم واقع العالم
الخارجى ؟ أم هو التوتر القائم في بية النص والذي لم يصل بعد إلى
قرار ؟ يبدو من تطور النص أن القرار هو رداية العالم
المرسوم / اندثار الوجود العظيم الذى يشكله العالم الخارجى بعمديه
الحاصر والتاريخى ، البنى والقيح ، الصاحت وابتاكي وقرار هو
المعنا

عرفت حيث لا يصاح بطاف أو هريق . ولا يصاح لحس

وتأتى هذه الشريحة تجسدا حادا لبطرة لإنشاء تاريخي
للرواية العربية القديمة للزمن بأعباره مدمرة وحقيقية الوحدة
الحاسنة في الوجود حقيقة المعنا والاندثار التي لا يمكن نسيها

١٠

تظل التجربتان الأساسيتان في النص ، على مستوى البية العميقة
له ، متصليتين انفصالا شبه كامل . ذلك أن تجربة اس لا تتطور
وتعاش أو تجسد وتسمى من خلال تجربة مواجهة العالم التاريخي
والمعكس صحيح : بمعنى أن معايشة العالم التاريخي لا تتطور أو
تتنامى من خلال تجربة النق . أما على صعيد البية السطحية ، فإن
التجربتين ثلثتان في مفصل يحتل مركز الوسط تقريبا من نص
متشلا في البيت :

وعظ البحرى إيوان كسرى وطغى القصور من هيد شمس
ويستحق هذا الفصل شيئا من العناية . فهو تجسيد للمستوى
الواعي من العملية الشعرية في النص ، قادر على كشف المطلق
الأساسى لمعايشة الشاعر للعالم التاريخي ، وعلى تحديد العلاقة التي
يتصورها بين تجربته وبين تجربة البحرى ، وعلى جلاء قصوره المحدد
لطبيعة تجربة البحرى نفسها . فالعلاقة بين البحرى و إيوان ، في
تجديد الشاعر لها هنا ، هي علاقته وعظ (بمعنى واسع ؟) وعلاقته

هو بقصور عد شمس علاقه شعائيه (التطهير الذى تحدث عنه أرسطو ؟) وبين الوعظ والشقاء فارق كبير دون شك . ومواءمنا لصور الشاعر لتجربة البعثرى لو لم تقبله ، فإتنا لا نستطيع أن نوفق بسهولة بمحيدته لاستجابته الخاصة لمواجهته مع العالم التاريخى . لكننا نظل ملزمين بدراسة هذه الاستجابة من خلال العلاقة التى تتجدد فى النص بين تجربة النوى وتجربة مواجهة العالم التاريخى .

١١

ترتيب القصيدة ، كما وصفنا ، حول قطبين مشكلان ثنائية ضدية الذات الفردية / العالم الخارجى . ويتجلى العالم الخارجى فى مظهر لكل منها أبعادها الخاصة وعلاقاتها المتميزة بالذات الفردية . فثمة ، أولاً ، العالم الخارجى الذى تنتمى إليه الذات ، وهو الوطن - وهو غالب مكانى . وثمة ، ثانياً ، العالم الخارجى التاريخى ، وهو حاضر مكانى

وتتوزع القصيدة حول هذين المكونين ، مكتسبة بنية تناوبية : ذلك أن الذات الفردية تشكل الشريحة الأولى فى النص ، ثم تبدأ بالأخطاء ليحتل النص الغالب المكان الذى يجعل فى صورة أولى ثم تتبقى الذات الفردية فى طيات سريعة ليعود بعدها الغالب المكان ليحتل حيزاً كبيراً من النص ، ثم تتبقى الذات الفردية من جديد وهكذا . ونحن يكتمل النص ، فإنه يكتمل بعودة الغالب المكان - الوطن - فى لجل آخر له ، ومتوحداً ، مثل بروز الأولى بالذات الفردية إما إلى درجة أكثر حميمية

لدينا ، إذن بنية تناوبية ذات طبيعة تكرارية ، وهى بهذه الصفة ليست بنية منسقة ، بل بنية مفتوحة قابلة نظرياً للتديد عن طريق إعادة ابتعاد الذات الفردية ثم بروز العالم الخارجى مرة أو عددا لا نهائياً من المرات ، والخصيصة الأولى لهذه البنية المفتوحة هى أنها بنية لا متناهية تراكمية . ويكشف تحليل العلاقات التى تشكل بين شرائح النص طبيعة العملية التراكمية ودلالاتها الفكرية والتغابية .

سأفترض مبدئياً أن لهذه البنية التراكمية دلالة أولى هامة تنبع من ترتيب الوظائف (functions) بالمفهوم الذى يستعمله فلاديمير بروب (Propp) . فالوظائف ترتب دائماً بالطريقة (١٢١٢١٢١٢١٢١٢) ولا يحدث أبداً أن تطلب إلى (١٢١٢) أو إلى (١٢٢٢٢٢) مثلاً أو أى من الطرق الأخرى الممكنة . بكلمات أخرى ، ترتب الوظائف فى النص بحيث تأتى الوظيفة الأولى المرتبطة بالذات الفردية لتلوها مباشرة وظيفة ترتبط بالعالم الخارجى . ويبدو أن لهذا الترتيب وظيفة أساسية هى كبح تعلق الذات الفردية ، وعقلها ، وموضعها بحيث تحتج نهائياً تحت شريحة طاغية تنتمى إلى

١٠٤

العالم الخارجى . ويحدث هذا الكبح المستمر توتراً داخلياً فى بنية النص ، يمكن أن يقترح أنه يمثل توتر القصور الشعرى والإنسانى الذى تنبع منه القصيدة ، وقد يستحق دراسة مفصلة لاكتناه أحوال كونه التعبير العفوى عن أزمة النص الشعرى لدى شوقي ومدرسه الإحياء بشكل عام

١٢

من المستويات المتعددة للنص التى تحدد أزمته الداخلية وانعكاسه إلى عالمين متباينين ، أحدهم الآن الصورة الشعرية وأخرى عاوج منها تخيلاً لا استقصاء . ودراسة الصورة تكشف مباشرة أنها تتكون فى مظهرين متباينين . يسج أحدهما من التجربة الفردية وسعة الخاصة للتعبير . مما يمنح الثانى من منافع الإنشاء التراتبى طامعاً على النص ، مانعاً إياه منحنى الميمية

بين الصور التى تنتمى إلى النمط الأول ، ثلاث ، حميمة الدلالة

فى نفسى مرجل . وقللى شراع بها فى الدموع سبرى وأرمى رب ليل صرير والبرق طوى وبساط طويت والريح عسى أنظم الشرق فى الجزيرة بالغرب وأهوى الليلة حوزاً لدهر ركب الدهر خاطرى فى لراها فإن ذلك الحمى بعد حدس

فهذه الصور تنتمى من خلال منطق داخل يختلف جوهرياً عن منطق الصورة الشعرية الطاغية فى الإنشاء التراتبى ، إذ تلتقي علاقات المقولية والقرب كشرط أساسى لتقبل الصورة ، وتحتل مكان ذلك منطقاً يتجاوز الحدود القائمة بين الأشياء ويصل منطقة « الخارج » واللامعقول . وإذا كان فى الصورة الأولى « نفسى مرجل » من العلاقات النبرائية ما يسمح باعتبارها حلواً يشتق من مفهوم الحركة والجيشان ليصل إلى حدود قصوى له فيجعل النص مرجلاً وبطل بذلك يتحرك ضمن أطر الصورة التراتبية ، فإن مثل هذه التعميل صعب فى حالة الصورة الثانية « قللى شراع » التى تنتمى إلى عالم الصورة الرومانسية أكثر مما تنتمى إلى عالم الصور النيوكلاسيكية . أما الصورة المركبة كلها « نفسى مرجل وقللى شراع » ودعوة ابنه الم المصيرى للدمع ، فإنها تخرج خروجاً واضحاً عن أطر الصورة التراتبية السابقة . بيد أن هذا الخروج يصل ذروته فى سببه الصور التالية

صورة البرق - الطرف والريح العس ، والإنسان يطوى أبلاد حب يدخله فى عالم الخارج الإنسانى ، والسحرى اللامعنى . ومثل هذه الصور لا تحدث إلا فى المقاطع المصعدة للتجربة الفردية وفى نية الأنا فى النص . أما الشرائح الأخرى المرتبطة بالعالم التاريخى ، فإن الصورة فيها تخضع إلى درجة كبيرة لمنطق الصورة الشعرية فى التراث . ولعل أبرز ما يحدد هذا الخوض أن يكون صورة الأعمدة القرطية

مزمزم تسبح السواظر فيه ويمطرون لدى عليها لفرس

وسرار كتابها في مستواه صفات البرزخ في عرض طرس
هزة الدهر قد كنت مطرباً ما اكسى الخدب من قهر ونص

إن معاينة الأعمدة القرطية هنا فيريانية صرف ، تلتقي أي حس
بالحركة الدعة من التداخل الباهر لآلاف الأعمدة والأقواس بلوبيا
لمسوحين اللذين يخلقان بعداً روحياً عجيباً ، ولا ترى في هذا الوجود
سوى الانتصاب المفرد لحرف الألف . كما أن المعاينة تلمح حس
النصاء الرحب الذي كانت الصورة قد بدأت به «تسبح الواطر» فيه
ويطول المدي عينا ، لتفصل ذلك كله إلى عرض طرس

بل إن هذه السبة الصورية الحزبية ذاتها لتجسد انقسام القصيدة
على نفسها ، فهي تبدأ بحس عامر بالنصاء والرحابة ، نصاء يسبح
به النصر إلى أن يطول عليه المدي هيرسي ، ويكتمل بنصاء تملأه
عمدة كتابها تفاوت الزمن فتور الخدب ويعلسه ، كما في هذه الصورة
من لا محدودية ونأي عن الحزبيات الفيريانية . ووسط هذه الرحابة
واللا محدودية الرسمية والإعلاء الذي يقترب من اللغة الرمزية ،
تنتصب عمدة فيريانية باهرة صفات البرزخ بكل ما فيها من محدودية
وبشرة

تتحل هذه الطبيعة الثانية للصورة في وصف الحمراء أيضاً ، إذ
يتورع هذا الوصف بين الصور التي تفصل بدلالات رمزية صلبة ،
خالية من الحزبيات الفيريالية الحادة ، وبين الصور الناعمة من منطلق
محدودية الصورة في الإنشاء التراتي ويختص هذان الطرفان في بيئة
واحدة في الأبيات

من الحمراء جلت بلباس الدهر كالفرح بجزيرة بومر ونكس
كسا البرق . لوها الضوء خطا هبا المهرن من قول نكس
حس غرناطة وفاز إلى الأحمر من شابل ومظلم نكس
جلل الفلج دوما وأس شجرى لبدا منه في عصاب برس
سرسد شبيب ولم أفرشها قبله برجي البقاء وبني

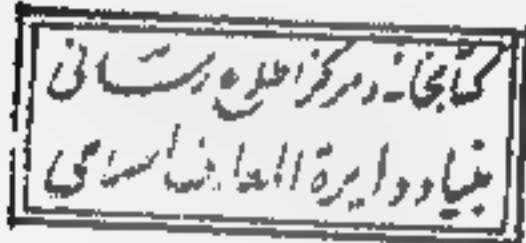
إن بين الحمراء «كالفرح» بين بره ونكس «وما يشحبها من
طافات احتيالية رمزية ، شعافة ، وبين الحمراء «حس غرناطة»
والفلج / العصاب البرس «فروفا جوهرية في التصور الشعري
والحاسية الشعرية يصعب جداً أن نحدث إلا في عطف من النصوص
كهذا الخط تنوزعه أزمة داخلية حادة وينتهي إلى عالمين مختلفين
لكن أكثر الصور قدرة على كشف الطبيعة المتميزة للغة الشعرية
لغربية ، وصنوبرها من منابع حبيبة تتجاوز العلاقات الفيريانية
بين الأشياء لتصل إلى الأهماق حيث تنحل التناقضات في وحدة تفيد
من الرؤيا المولدة والانفعال العميق ، صورة القلب في بقطته الناعمة
نكل ما يهوج بذكرى الوطن أو يرتبط به . فالقلب «مستطار» .
مطلق خارج حدود الحسد ، إذا رمت البواخر أول الليل ، وهو
راهب منعقد في حاما الصدر ، عطن حركة المسفن باتجاه الوطن .
كأنما الحسد معبد للوطن تصل له العروق ، وصوت البواخر ليس
ربما وبجراً فقط بل هو «عواء» في استجابة القلب له ، لأنه تجسيد
لحس مناساة الانقسام عن الوطن والاستناد إليه في اللحظة حسها ،

وهكذا يحيل الشعور التوقد الموحد الفيزيائي (الصوت) إلى شيء آخر
تحدد خصائصه وطبيعته بالتجربة العميقة التي نحس وراء النص
وتلك هي فاعلية الخيال في صورة من أسس صورها

ونقف نقياً لهذه الصورة في سياق العالم التاريخي ، صورة مجلس
السباع في الحمراء مألوف لا تصدر عن الرؤيا العميقة المولدة بنص .
بل عن حوة الإنشاء التراتي وطبيعته . ذلك أن الحمراء تبرز في
القصيدة تجسداً لقوة الزمن التدميرية لكن جريئتها المكونة تؤدي
بصور كهذه

نفلوا الطرف في ضاربة آس من غوش وفي عصارة ورس
وقباب من لا ورود ونير كافر في الشم بين ظل وشمس
ومخطوط تكفلت للمعالي وللغالبها بأرسل ليس
مرمر قلعت الأسود عليه كلمة الظفر ليات نص
لتر للاء في الخياش جانا يستسرى على لراب علس

وهي صور ترصد في عملة عن التجربة الأساسية . وتكتسب
استقلالية بوية كانت بين أمر الخصائص لمكونة للإنشاء التراتي في
مراحل مختلفة من تكونه



١٣

النص ورؤيا العالم

تمثل القصيدة كما حللتها في الفقرات السابقة دوراً حقيقياً بين
مكونات فكرية وتجريبية وانفعالية لا تنامي ضمن شبكة من
العلاقات المتناغمة المتناسقة بل تتحرك باتجاهات متناغمة مفتقرة إلى
مركز رؤيوي تلبس منه وإلى الأفعال طاع لتشكل في انصرابه وسببه
الصفة فإن القصيدة لا مبنية (unstructured) وحين
يطلق وصفاً كهذا على نص فإننا نسمة . على الأقل في إطار النقد
الحديث منذ كولردج حتى الآن ، يعبأ الفاعلية المنظمة والوحدة
الداخلية وفي النهاية الحياة

لكي أود الآن أن أقترح تصوراً للنص لا يربط منه الصفات التي
ذكرت قل قليل من دلالة تقويمية . بل تنحول إلى مصدر بدلالات
وصفية تتعلق لا بالنص فقط بل بالشاعر ورؤيا العالم التي تشكل في
إطارها النص

يدعو لي أن أزمة النص هي تجسيد عميق لأزمة التصور
النيو-كلاسيكي للوجود وعلاقة الإنسان باللغة والتراث وبالعالم
للمعاصر ، وعلاقة بين الشعر وبين المدع والعالم

هنا يطرح التصور النيوكلاسيكي إلى تمثل النموذج التراتي
واستخدامه في معاينة العالم المعاصر فإنه في الواقع يقع تحت سيطرة
الإنشاء التراتي والرؤيا التراتية للعالم ويصدر عنها في معاينته بوجود
وهكذا يحاول الشاعر النيوكلاسيكي أن يتجاوز المكونات المفردة
للتراث (العبارات ، الصور ، وبنية القصيدة . أحياناً) لكنه لا
يصل إلى تجاوز الرؤيا التراتية للعالم ذاتها . ومعارضة بسطه بين نص

شوقي ونص الحزنى المعارض تظهر ندرة العناصر الجزئية المنحدرة
وعلا من النص الترائى ، فى الوقت الذى تستنى فيه رؤيا النص من
التراث الشعرى

لكى أزمة النص النيوكلاسيكى أعظم من ذلك وأكثر حدة ، إذ
بها تتحدد على مستوى آخر أبعد دلالة هو مستوى العلاقة بين الرؤيا
الترثية أو الإنشاء الترائى وبين الذات الفردية وتجربها ذلك أن
الذات الفردية تحاول أن تبين لتحدد تجربها الخاصة للشيء فى لعم
خاصة متميزة وتمايز الوجود فى إطار معطيات تعاملها الخاص معه ،
لكن غاب تصور حدى للعلاقة بين الذات والعالم خارج من معاناة
فكرية حديدية يدور الإنسان فى وجوده ، سرعان ما مكث استثنائ
نات ويسمها بين الإنشاء الترائى والبرهنة التراثية وهكذا يتحول
لنص إلى تدفق للذاكرة الشعرية يقف جيبا إلى جيب مع قبض
الذات الفردية ، وتصبح بنية القصيدة (إذا صححنا لأنصنا الآن
بوصف القصيدة بأنها تمثلت بية) موزعة ، متفرقة ، متوارية ،
مفتوحة ، قابلة للانتشار باستمرار عن طريق الإضافات التراكمية فى
غياب القوانين المنظمة للبية التى تحكم التوالى المنظم للنص وتقرض
حركة داخلية صفة خلافة

وفى غياب مثل هذه القوانين يفقد النص قدرته على صهر
مكوناته الجزئية فى رؤيا كلية للوجود ، ويستلم بسهولة للمكونات
الطغية فى الإنشاء الترائى والرؤيا التراثية ، كما أنه على صعيد آخر
يدفع إضافات الذات الفردية البرهية لتصب فى محيط شاسع من
الإنشاء الترائى فى محاولة لعقلتها وتخفيف وقعها واستلابها دلالاتها
الفردية المتميزة ، وهذه العملية يصعب المكوث الفردى فى لغة المكون
الترائى ويحد لنفسه مكانا مقبولا من وجهة نظر الثقافة البائدة
والتصور النيوكلاسيكى لعلاقة الإبداع بها ، ويمكن وصف هذه
عملية بأنها بحث عن مشروعية ما للانفعال الفردى والرؤيا الفردية
بإحالتها إلى سباق طاع تشكله الرؤيا التراثية والإنشاء الترائى ، أو
بإحالتها إلى إطار مرجعى متكون ضمن معطيات الرؤيا التراثية
وهكذا تتحدد العلاقة بين الإنسان والتراث قلمة ، متوردة ،
هى ليست خضوعا مطلقا وإعادة إنتاج للتراث ، كما أنها ليست

إبداعا ، وهى ليست علاقة متكافئة مسجنة بين الإنسان والعالم ،
لكها فى الوقت نفسه ليست علاقة انفصام عن العالم إنها قرب إلى
العلاقة المرسمة - فالذات الفردية فيها تسمح لنفسها بالانفجار
الانفعالى وتصحح الاستجابة الإنسانية إلى درجة عالية

سقى مرجعيل وفلوى شراع بها فى التمعن سبرى واروى

لكها - فى الوقت نفسه - تركز على رصد العالم الخارجى ،
ضمن منظور ترائى ، تبحث تسمع لهذا العالم وهذا المنظور ببطء
على النص إلى درجة يلغى معها بروز الانفجار الانفعالى الفردى

١٤

على صعيد أعظم قد تمثل هذه الأزمة أزمة لغافية ، فكرية ،
اجتماعية حادة ، هى - فيما يبدو - أزمة طبقة معينة ضمن البنية
الاجتماعية اكتسبت بحكم موقعها الاقتصادى والاجتماعى والنقلى
قدرة أكبر على تأكيد ذاتها واستقلالها الفردى ، ورؤياها الخاصة ،
لكها مآثرات تخضع للثقافة والفكر السائد ، ولتجد مشروعيتها عبرها
الفردى فى كونهما الإطار المرجعى لهذا التيار ، بيد أن هذا التصور
النهائى الذى أطرحه ، مبدئى ويتطلب دراسة منقصة تناول عددا
كبيرا من النصوص

١٥

أشرت سابقا إلى أن الصورة الشعرية تمثل أحد المستويات
التي يمكن أن تدرس أزمة النص عليها ، لكن مثل هذه الدراسة
ممكنة على صعيد الإيقاع ، والقاموس الشعرى ، والأنساق التركيبية
التي تشكل سيج النص ، بيد أن دراسة كهذه تتطلب محلا آخر
يسمح بالتفصيص والتحليل التمهيلي وتجاوز ما تعلته الآن ، وهو
دراسة البنية الدلالية فى بعض خطوط تكوينها الأساسى



التضافر الأسلوبى وايداعية الشعر نموذج "وَيْد المهدى" عبد السلام المسدى

في البدء يضطر إلى إيضاح مسج تناول ، ولا يضطر إلى ذلك إلا تشكك القارئ العربى في بعض مواقفه . أيسلم بداهه بقم الحداثة النقدية أم يجادل في أمرها ؟ فإن هرجاجل أقراره جعل . عشاها عن حجة استدلال . أم طلبا لكيبها وإجراح أهلها . وفي الحالين . على كل من انتصر لحداثة المعرفة النقدية أن يستجيب . فيسمى إلى معاضدة التحليل النقدي بالتفكير النظرى . حتى يخلص من الوجهين ما يقع محجة المنطق بعد فعل الهارسة . ولكن أى إيضاح مهيئ في حقل الأساليب المستحدثة لا يتسنى إلا في ضوء المسار المعرفى الذى يقطعه العلم المعين بأمره . والذى عن بعده هو علم الأسلوب . هذا الوليد الذى تحتضنه الجامعات . وأبع في رحابها . فاستشر به النقد الأدبى واستضافه

بمفردون القول في مقوماته . حنا عن التيات التى حوت مادته النوعية إلى رافعة أسلوبية . فيكون التحليل آحاداً بأطراف البنى المكونة للمباف الإبداعى : من الضوئية والمقطعية والتركيبية الدلالية . ويستوى في هذا التصنيف شرح ملتقط لمقاطع النغمة في غير توارده . والشرح المنقضى لأجره . ليعز بواحد . د لغيره المحركة هي دوما تفسر التسمه لإبداعية في آيا وموضع الإحلال التحليل والاستدلال . محل الانطباع والارتسام

إن هذا المسج لكفيل بأن يربط بين تناول النغوى والتحليل الأدبى ربطاً ميدانياً . ولكنه بظن حيس السبق الذى يعرض إليه . فكأنما يتخذ المحلل الأسلوبى عمهراً كاشفاً للآيات النوعية بحسب مسالها . لذا نضطلع على هذا المنزع في العمل التطبيقي بأسلوبية التحليل الأصغر

أنا النمط المقابل فيمثل في الإقدام دمنة واحدة على الأثر الأدبى للتكامل سمياً إلى استكناه خصائصه الأسلوبية . فأنى البحث حركة دائمة بين استقراء واستنتاج . يطلو اشرح حيناً من الوقائع النوعية بربطها برمام موحد . هو نمط لأسلوبى لصايط لساها . ثم نطلق أحياناً أخرى من الخاصية الو مستشفة

لقد سلكت الأسلوبية في نموها سبيلين متوازيين . أحدهما سبيل الاستقراء الذى أرسى قواعد ممارسة التصوص . فتألفت من ذلك مكوبات « الأسلوبية التطبيقية » . والثانى سبيل الاستنباط الذى سوى أسس التحريد والتعميم . فاستقامت معه مكوبات « الأسلوبية نظرية » . وقد قد حكمت هذه على صسط المطلقات المدنية بصوع فرضيات البحث ورسم عاباته . امكت بك على تحمس المقاربات الممتثلة بوصايا المطربين . والموصلة لما حددوه من أهداف بعيدة وعبر عنى ما يقوم بين نوعى ككل علم - نظفياً ونظفياً - من ترابط حدلى . يكون كلا الوجهين حكمه عمولا على مراوحة معه . كلاً خط الآخر مرحلة قاطعة . يكشف فيها نذل أساسى في التمديرات الأولية .

ولن نوحدت وجهات النظر نسبياً في حقل الأسلوبية النظرية . فإن محال العمل في الأسلوبية التطبيقية قد نجاذبه مشارب عدة . حتى لتكاد تتكاثر بحسب عدد الأسلوبيين التطبيقيين . ولكنها تلخص - كما بدا لنا من استقراء إسجالي - في مهيئ كبيرين سيمصطح على كل واحد منها بلفظ يميزه عن ضده . فن أضاف التحليل الأسلوبى ما يتجه فيه أصحبه إلى الوقوف على ككل حدث تأثيرى يعرض إليهم في شعهم النص الأدبى - شعراً كان أو نثراً

الناحثة ، فيحفظ بها على أطراف النص المترامية استقصاء لما يدعها بعد فحصها عن طريق تحليل مشخصاتها . وفي هذا المصير يتوزع الإحصاء والمقاربات العددية ، وصيغ التواترات المئوية .

إن هذا النمط من العمل التطبيقي مطلق عليه «أسلوبية التحليل الأكبر» وكلا النمطين - الأصغر والأكبر - من صروب العمل الميداني ، فهو بانضرورة رهين في قيمته بمدى إحصاء النص وإثراء ما يستنبط منه من مقاييس ، تمثل لمبدأ التجريد ثم لمبدأ التعميم ، على موال المعرفة التي يتكامل فيها الاستغناء مع الاستساغ ذهابا وإيابا

هناك إحد سلوستان معسقتان ، كلتاهما تحليلية . وكلتاهما شدة مسوى تأليفا تعود به على الأسلوبية النظرية بنار متجددة . وإحدى الأسلوبيتين - وهي المرتبطة بالتحليل الأصغر - تعمل في محاري للكلام حيثما محدثت صبيها الأدبية ، فلتستنها «أسلوبية السباق» . والأخرى - وهي المقترنة بالتحليل الأكبر - تعمل في مظان الأثر بحثا عن المقاربات في اختلافها وتواؤمها وجمعا للتباينات في اختلافها وتناورها ، حتى يخلص من القرائن والمفارقات ما به لتحديد الخصائص الفنية التي حوت أدلة الترميز من أداة إبلاغ وتواصل إلى وسيلة إبداع وتأثير ، علسنها «أسلوبية الأثر»

إن علم الأسلوب التطبيقي بفرعيه ، السبائي والأثري ، قد نهم في بصاح الحدث الأدبي انطلاقا من فحص المكتوبات اللغوية وبحث إنه «أصل» يتوسل ماساهج إلى نضعها اللسانات على مغلقة التحرية فقد عرفت مناهجه نظريا احتياريا لعلها تخرج إلى كشائر اللامحدود ، ولئن بدا ذلك قريبة على نجاح العلم وتوفيق استكشافاته فإن مردوده على قيمة العلم من الناحية المعرفية عكسي في مجمله ، ذلك أن الأسلوبية التطبيقية تصادف بجاحا من حيث هي أداة كشف مبني ، ولكننا إذا رربناها بالمعيار المعرفي الذي يقاس بمدى إحصائها بالنظرية العامة جزمنا بأنها آلت إلى ما يشبه المارق . فمن على بيئة من أن مرمى علوم الأسلوبية النظرية هو أن تصل يوما ما إلى نصير أدبية الخطاب الإبداعي بالاعتماد على مكوناته الترميزية وهذا ما يحل لها التحويل المطلق على اللسانيات بمختلف فروعها . فهل حصلت كل من أسلوبية التحليل الأصغر، وهي أسلوبية السباق، وأسلوبية التحليل الأكبر، وهي أسلوبية الأثر، على مكسيات تقرب كلتيها من العرص الككل المشود ، وهل حققت إحداهما أو كلتاهما مجرات جوهرية تقدمتها إلى المشعلين بالتطوير الأسلوبية ، فتصميم على تحديد «هوية الأسلوب الأدبي» ، وهو ما به يسهمون مع رؤاد النقد التطري في تحديد «أدبية الأدب» فيشون شرعية حضورهم في مجال النقد عموما ، ويقعون هائيا بحتمية حضور عالم اللسان في كل محاولة سيطرة مطلقها وعابثا النص الإبداعي

إن هذه الخيرة المتجددة ما كان لما أن تملكنا لولا أننا آتينا على أنفسنا أن نبروح جهودنا بين طرق هذا الحقل المعرفي المخصوص

طرف التطوير وطرف الممارسة ، فطبعي أن مسير علم الأسلوب بمسير جدل الإحصاء . إلى أي مدى أم إلى أي حد يقرنا هذا المسح أو ذلك من غاية العلم القصوى ، ألا وهي تفسير إبداعية الأدب . لا من حيث هو شكل بوعي نجسم في ذهن مخصوص ، ولكن من حيث هو ظاهرة كلية ، نطلب كشف بوايسها ، على حد ما يصعبه في حقل اللسانيات ، عندما نطلق من الحدث الفردي في الخطاب الأدائي ، وهو مستوى «الكلام» ، فستنبط قوانين النمط التواصل بين مجموعة من أفراد البشر يحولهم المراسل اللغوي إلى جماعة ثقافية حضارية ، وعندئذ نمسك بأعنة التعامل الترامري وهو مرسة «اللسان» . ومن تقصى خصائص الألسنة البشرية يحاول رصد التواميس الكلية الجامعة بين مختلف الأنماط التواصلية ، لفرق إلى منزلة «اللغة» من حيث هي ظاهرة كونه تتجاوز حدود الزمان وقبود المكان

ومنا يبيح لنا إجراء النقد الباطني في حقول الأسلوبية التطبيقية أننا ماربنا من مناهجها النمطين اللذين فصلنا القرون فيها أبا وسبيناها بالمصطلحات الملائمة . ولا يصير الأسلوبية في شيء أن يتجه الأسلوبية إلى مواطن الوهم في مسار علمه ، على أن صربا من التحري تعرضه الأمانة علينا ، ومداره أن ككل محمودة أسبوية هي مشرة بالضرورة في الموضع الذي تمارس فيه ، ولقد وفقت كل من الأسلوبية السبائية والأسلوبية الأثرية مما حدد لها من عرص عاجل . ولكننا نجري نقدا المعرفي على أساس ترصد الهدف الآجل ، وهو مالا نصمن مزيد الاقترب منه ، مادما أبقينا على سحر التحليل الأسلوبية كذا أطرد يسا

وإد قد أبقنا بالقطيعة بين الأسلوبية التطبيقية ومربها التطويري العبد ، اتجهنا صوب البحث عن جسر جديد ، نقيمه بين الممارسة التحليلية والعلم التطري . وكان منطق المحاولة أن نساء لنا كيف السبيل إلى تحليل النص الأدبي أسلوبيا بما يعنى على اكتشاف مكن أدبيته . وهو ما قد يتيح - على المدى البعيد - التطور بتصميم إبداعية لنص الأدبي عموما .

لعد إلى النمطين السالدين في الأسلوبية التطبيقية إن الفصور الحداثي الذي يوصم به كلاهما صبيعه القمرة من حقل احتياري شديد الصبق - هو حقل السباق - إلى حقل استكشاف مشط في اتساعه - هو حقل الأثر - والتحول يسها فاصم لكل تدرج استقصائي ، فهو بالضرورة يعوق كل تأصيل لاجم بين مقاربات التطبيق ومعالجات التطوير .

أعلا يكون الخلل المدلل كامتا إدو في مشافة ما بين الأسلوبيين . أسلوبية السباق وأسلوبية الأثر ؟ فإذا كان الأمر كذلك ألا يكون سد الخلل ، وتدارك الوهم ، كاسين في العثور على محور الدوران في مساهم ما بين الطرفين ، ليكون قطب الرحي في تأسيس أسلوبية تطبعه بكمل إحصاء التطوير القائم على الفعل الإبداعي في الحدث الأدبي ؟

بما إذا عاودنا فحص النظم القديم أدركنا أن ما سميها بأسلوب التحليل الأصغر أو بأسلوبية الساق . بها محال الحدث العردي في نص فاعطاه الواقعة الفنية في جعلها النص . لذا يتسنى له - فضلا عما اصطلاحا به عليها - أن سميها «أسلوبية الوقائع» - نحرص أسلوب التحليل الأكبر - أي أسلوب الأثر - على كشف انشاعه المعنى من خلال المثال الذي حتمها في الأثر الوارد به . فبذلك يتسنى أن سميها أيضا «أسلوبية الظواهر» .

وبين هذه وتلك محال نصو خط جديد . بصورى تحت محال لأسلوبية تعسفيه . إذ مثل قواعد العمل المدنى . ولكنه سعى إلى إدراك محو الدورية بين الجزء والكل . فقصص حبرا من لتواصل بعد فيه الشرح النصي قواعد التأسيس الطولى . إن هذا النمط الذى يدمر إليه لا يكون إلا تحليلا عيبا يدور في تلك النص . يتشخص اختاريا الأمودج الذى صبح عليه ، والقالب الذى الذى سكب فيه . ثم إنه تحليل تطبيقي بمعالج النص الأدبى في صورة حيرة ميدانية هي الانتقاء إلى درجة من التأليف عبر التجريد . فهو تحليل هادف لا يرمى حبيسا لمصانص الأجزاء ، ولا يتناول على تعميم لخره الدائى إلى الكتلة المتجمعة بين معنى الأثر . إنها أسلوبية نظفية تبحث عما يعلق الفعل الشعرى في سياق النص . ولا يعنى بالشعرية نمط التركيب الأدبى ، وإنما يعنى الخطاب الذى تحولت مادته الشعرية إلى سجع فى ، فهذه الأسلوبية مرامها تحديد بؤرة الإبداع . هى ضرب من التحليل المهرى على موال العمل المراجعي ^{في تشرريح} لتصعيد . تفتح حنايا النص لمحك بجهازه المتوارى وراء كلمات الظاهرة ثم تبيد التامل في تركيبته من خلال ^{بناها المهرى} .

فالقول الغالب في هذا المقام هو اكتشاف عودج الصوغ الذى تركيب عليه النص ، أى المثال التشكيلي الذى طرر نسجه على مواله . وهو ما يعنى قطعا إلى تعيين نقطة الكتب في الفعل لأسلوبى . بعد كشف عبا الإبداع الشعرى

وإدراك أن مرامنا هو كشف النموذج الأسلوبى من خلال النموذج النصى فسميها «أسلوبية النموذج» . حيث تقوم مبدلا تطبيقيا بين أسلوبية الوقائع وأسلوبية الظواهر ، فتكون بذلك «أسلوبية النص» مثلا كانت الأخبار ، «أسلوبية السياق» و «أسلوبية الأثر» . وستكمل إمداد جهاز الأسلوبية النظرية بمكتسبات مدققة يستخلص منها ووادها مقومات الثبات وحوار التعديل وستسمى المظير على تجميع النموذج الإبداعية . يستكون حقائق الإبداع ، ويمسكون بزمام أدبية الخطاب الذى ، حتى أن يصحوا يوما على أمة أدبية الأدب بإطلاق

...

إن استقراء أوليا لأعاط الصوغ الإبداعى ، قد أوقفنا على جملة من النموذج التركيبية التى تتنظم وفقها مكونات الأسلوب ، وكانت هذه النموذج - كل في موضعه - من التواتر والتحكم بحيث يتدور

الواحد منها كالمفتاح الذى لا يتسنى للأسلوبى التلوج إلى مظان النص إلا به ، غير أن استكشافنا لقصدية أمير الشعراء - «وليد الهدى» - قد أوقفنا على نمط جديد من انتظام البنى المعقدة للفعل الإبداعى . أطلقنا عليه مصطلح «التضافر» . وهو لا يتوضح إلا في ضوء النموذج التركيبية الأخرى التى اشتققناها من مكاس النصوى المستقاة . وصغنا لها ما يوائم منصوباتها المخرقة

مأفل نمط نظامى للعناصر الداخلة في تركيب الظاهرة الأسلوبية هو نمط التماثل والذى تألى المصانص عوجه مبهمة . تتباين في مواضعها على السلسلة الأدائية ، في ضرب من التحالف موضعى ، فزادها في معنيتها سمات شميرة في طبيعتها . متعاضدة في تنظيمها ، حتى لكأنها سلسلة من العناصر الخيرية تألى في معادلة متعددة المعامل على نمط تماثل شكله : $A \times B \times C \times D$.

والنمط الانتظامى الثانى هو نمط التداخل ، وفيه تتوارد الأجزاء في تواتر دورى ، بحيث يمتزج البعض ببعض الكل الآخر ، فلا بعيد لك السياق صورة مطابقة لما ورد في السياق الذى قبله ، ولكنه بعيد لك منها ما يمزجه مع مكونات جديدة . فيحصل من إمداد ومن المستجد تركيب طارىء ، يلتحم بالسياق العام عن طريق البعض للتواتر . ويتنهم عنه مستغلا بذاته . بفضل الجزء المستحدث وهكذا لوحزت الظاهرة إلى تشكيل صورى لمصنعت على معادلة جبرية إطارها الرمزي

$$(A \times B \times C \times D) \times (D \times B \times A \times C)$$

ومن نمط الانتظام الثانى في تواتر المصانص لأسلوبية بواصة للنص الأدبى نمط التراكب ، وهو أن يتوزع لمصرع إلى كنى ترتصف فيها الأجزاء ارتباطا مناظر . تتباين فيه الصور نفاذيا متتابلا . فيكون بين مستويات الألية الشعرية المكرسة إبداعيا تصيد متآلف كما تواتره مدعن للمعادلة المتتالية

$$(A \times B \times C) \times (B \times C \times A) \times (C \times A \times B)$$

وأما التضافر - هذا الذى استنبطناه من محاولة أحمد شوقى «وليد الهدى» - فتعنى به أن تتنظم العناصر انتظاما مخصوصا ، يسمح باستكشافها طبق معايير مختلفة ، بحيث كلها تنوعت مقاييس الاستكشاف حافظت العناصر على مبدأ التداخل .

فإذا ترجمنا ذلك إلى اللغة الصورية كان لدينا :

$$\begin{aligned} \text{مقياس كشف 1} &= (A \times B \times C) \times (B \times C \times A) \times (C \times A \times B) \\ \text{مقياس كشف 2} &= (A \times B \times C) \times (B \times C \times A) \times (C \times A \times B) \\ \text{مقياس الكشف 3} &= (A \times B \times C) \times (B \times C \times A) \times (C \times A \times B) \end{aligned}$$

وعلى هذا النمط تركيب قصيدة «وليد الهدى» بحيث هذا «التضافر» - كما تكشف لنا - مفتاح سرها الشعرى ، مستحلو من

• لقارئ الكريم قد يراجع أحد هذه النموذج الصياغية في شرح قصيدة «وليد الهدى» أو القصيدة الثانية وصورت في هيكل الحب (صور - المجلد الأول - العدد الثانى يناير ١٩٨١)

خلال معايير استكشافية أربعة هي :

معار الفواصل
معار المضامين
معار القنرات
معار البنى النحوية

أن الخطاب الشعري - كل الخطاب - محاوره ثلاثة : دلالات تتصل بالرسول محمد ، وأخرى بدينه - الإسلام - وثالثة بأمته - المسلمين .

فلذا ترجعنا ذلك إلى مركبات جهاز البنى الشعري رأينا أن ما يتصل بالرسول محمد يمثل طرف المرسل (بالفتح) وما يتصل بالدين الإسلامي يحسم الرسالة ، وأما ما يتصل بالأمّة الإسلامية فيقوم مقال المرسل إليه

لنقم بعملية تحويلية أولى :

من المعلوم أن للمضمون الشعري دلالة ، وأن لكل دلالة مرجعاً مضمونياً ، غير أن المرجع المضموني يكتسب مضموناً هو غير المضمون الشعري ، فإذا فككتنا هذا التماثل التصوري حصلنا على جهاز مضاعف بين الخطاب الشعري والخطاب المرجعي ، بحيث تكون لدينا المتقابلات التالية على وجهين : عمودياً في شكل متواليات وأفقياً في شكل متوازيات :

الجهاز الشعري	الجهاز المرجعي	الجهاز المضموني
بنية الشعر	محمد	المرسل (بالفتح)
بنة الدلالة	الإسلام	الرسالة
الطرف المطلق	الأمّة الإسلامية	المرسل إليه

ولكن الاستماع المطلق يقضى بنا إلى إجراء عملية تحويلية ثانية ، تعتمد فيها مبدأ تأويل العناصر إلى أطرافها المرجعية ، فالمُرسل (بالكسر) في الجهاز الشعري هو - كما نعلم - أحمد طولي ، والمرسل (بالفتح) في الجهاز المرجعي هو الرسول محمد ، ولكن المرسل إليه في كلا الجهازين هو واحد ، إذ هو المطلق مطلقاً سواء أسمى بالرسالة المضمونية أم لم يسم ، وسواء أكلّف الشعر أم لم يتلقه .

وحدث هذا الحدّ من استخراج أطراف الأجهزة المتعاطلة - شعرياً ومرجعياً ومضمونياً - يصعب التساؤل عن طبيعة العلاقة القائمة بين هذه الأطراف ، وهو ما يقضى بنا إلى نمط آخر من أنماط التصاهر الأسلوبية في هذه القصيدة .

• • •

رأينا أن ظاهرة التصاهر تعزى إلى انتظام في بنية النص فيه من السعة ما يسمح باستكشافها وفق معايير متنوعة ، وكلما احتلف التعبير أفضى الكشف إلى تداعيل جديدة ، ورأينا أن القصيدة «ولد الهدي» قد جسدت هذه الظاهرة من خلال منظور المفاصل ثم من خلال المضامين

فلو تجليات الظاهرة الأسلوبية في هذه القصيدة ابتازها على تصاهر المفاصل ، ومعنى به تشابك مواطن الانتقال من شحنة إخبارية إلى أخرى ، فالقصيدة احتوت على ١٣١ بيتاً تدور - لبادئ النظر - على مدح الرسول ، ولكن تركيبتها قد جاءت في شكل مشرّ فيه ثمان مجموعات دلالية ، تترابط بسبعة مفاصل . أما من حيث الحجم فإنها أجزاء متقاربة الكمّ باستثناء موضوعين ، وهذا تفصيلها

- ١ - (١ - ١٨) = ١٨ : بشرى مولد الرسول
- ٢ - (١٩ - ٢٣) = ٥ : معجزات ولادته
- ٣ - (٢٤ - ٤٦) = ٢٣ : خصاله
- ٤ - (٤٧ - ٦٣) = ١٧ : معجزة القرآن
- ٥ - (٦٤ - ٨٢) = ١٩ : الملة الإسلامية
- ٦ - (٨٣ - ٩٢) = ١٠ : معجزة الإسراء
- ٧ - (٩٣ - ١١٣) = ٢١ : الجهاد
- ٨ - (١١٤ - ١٣١) = ١٨ : الاستجداد بالرسول

وما إن نغص النظر في تلاحق الأجزاء ~~مترابطة~~ ~~متجانسة~~ ~~المتوحد~~ حتى ندرك كيف أن تفصيل المادة الشعرية قد امتزج بتداخل الشحنات المضمونية ، فحصل من ذلك تصاهر حول الأغراض الدلالية المركزية ، إلى ما يشبه الألوان الطبيعية الأولية - وهي الألوان البسيطة ، غير المركبة - ثم أخذ الشاعر في تركيب هذه الأغراض بعضها إلى بعض - على حد ما يركب الرسام الألوان الطبيعية الأولى - فيحدث من التركيب الأول لون دلالي جديد ، يعيد تركيبه إلى العناصر الأولية الأخرى ، فيبقى نمط متصاهر فيه سلّم من نغم الألوان .

فإن نحن وما البحث عن هذه الألوان الطبيعية في قصيدة «ولد الهدي» لنستنبط منها المكونات الدلالية الأولى عثرنا على الصورة الثانية من صور التصاهر الأربع وهي تصاهر المضامين .

• • •

ومنا نقف على الظاهرة للمقابلة التي تمنح مبدأ التصاهر آيماده الإبداعية . تلك هي ظاهرة التصاهر فلو أنك أخذت الجهاز الدلالي الذي تقوم عليه القصيدة برمتها وعككته إلى مركباته ، لا من حيث هي عناصر متجزئة ، ولكن من حيث هي هويات نوعية ، لما لك

أما العهد الثالث من أقط هذه الظاهرة الانتظامية فيمثل في تضاريف الفنون ويعي بها مجاري الأداء الإبداعي ، مما يتخلله الشاعر مرتكزا حواريا يصطبغ به التواصل حيث لا تواصل ، وفي الشعر العربي صور شتى لهذا التلايس بين جهاز من التواصل في واقع الأداء اللغوي - كما في الممدح أو في المجهج - وجهاز من التحوار في واقع الاصطناع الشعري - كما في السيب والوجد والمناجاة - ومن هنا الصميم عمودة الخليلين والصاحب والديار وليلي ..

فأول الحقوق المنصية في بحث حاصية التصاهر ، واستسقاط
مستأنها التشكيلية ، تحل محل مواقع الانتقال من استخدام قناة أدالية
إلى أخرى ، وهي مواضع من «الانتماء» تنشأ فيها علاقة وشبهة
بين تحجير الأدوات اللغوية وتصريف العلاقات الإبداعية على منارل
القول الشعرى ، فهذا العمل كميل إذن باستخراج عقد التصاهر إلى
هي «فعلات» الفواصل تشبه «المراقق» فهي كصفاخر توريح الأجزاء
في حنايا الكل للتحليل

لكن ذلك توظيف الشاعر لأسلوب النداء إذ يثني به على ضمير الغائب في أول مفرق قصائمي^١

ونقوات التصريف الأدلى ميرة نوعية في قصيدة «ولدى
الهدى» . وهذه الميرة من الطرافة بحيث تجسم النصارى الذى نحن
بصدده مشوق يتحدث عن مذبحة - رسول الأنعام - بأسلوبين ،
لأول يعتمد الصمير العتاب (هو) والثانى يعتمد الصمير المخاطب
(تبت)

فلننجز لكتنا الصورتين العملية التحويلية المناسبة لما مع سر
الأشجار التأويلية المثمنة بعمل التحليل.

فل حالة تصريف قناة المخاطب (أنت) نرى المرسل (بالكم) في الجهاز الشعري - الذي هو شوق - يخاطب المرسل (بالفتح) في الجهاز المرجعي - وهو الرسول - فيصبح هنا المرسل في الجهاز المرجعي مُرسلاً إليه في الجهاز الشعري .

أما في حالة تصريح قناة التضمير الغالب فإن المرسل (بالكسر) في الجهار الشعري - وهو الشاعر - يخاطب المرسل إليه في كلا السهدين - وهو المثاق مطلقا - متحدثا إليه عن المرسل (بالتفتح) في الجهار المرجعي - الذي هو محمد - فيصبح هذا المرسل (الرسول) موضوعا للرسالة الشعرية .

عل أن هذا الشاب المتهوم ، لا يكتفى صفة التصافر
الأسلوب ، إلا بفصل ظاهرة أخرى هي ظاهرة توزيع القنوات
المصروفة بإبلاغها ، فالشاعر قد أقام أبيات قصيدته (وعدها ١٣١)
على تداول بين الصميرين المعتمدين بصفة متواصلة إحصائها
كالآتي :

- ٧- اسم الجلالة في بفتح حروفه
ألف هـ ياء كـ و اسم (طه) السماء
٨- يا صير من جاء الوجوه تحية
مر شمسك إلى الغدي بك جازوا

على أن هذا التعاقب اللغوي قد ركاه حصول التلاف مزدوج بين هاء (محرولة) وهاء (حلق) من جهة ، ثم بين كاف المخاطب و (بك) وكاف الطرف في (هناك) إذ تعود عليها كالرجع أو الصدى ، ومن حيث يقوم فعل (جاؤوا) أثر نفسه في مطلع البيت (جاء) ويتوسط لفظ (الوجود) طرفيها في نغم إيقاعي متصافر الصوت هو الآخر .

والمفروق الثاني خصائص مخابرة هندما يتحول الشاعر من ضمير
المخاطب إلى ضمير العائب

- ١٤- ويسأل محمّداً الذي قاله
حقّ وفترّسه فدى وحسباً،
١٥- وعليه من نور النّبوة زرق
ومن الخليل وهديّه مبصراً.

فالاكتفاء هنا مسط حتى ليكاد يحس ، وقد خرط الشاعر كل الترهات اللغوية ، ولدى وفاء له ذلك تسخير لهائمه الماثب ، عودا بها على رديف الحاضر . هي قوله (مُحْيَاك) إحصاء لصمير الخطاب وربطه بالاسم المخصوص (الحيي) ثم الحديث عن قرائته بصمير الماثب في (قسائمه) و (عزته) وهو ما يسهل تواصل الاكتفاء في البيت الموالي وما بعده

ثم يعود الالتهابات إلى مرة قادمة في المشرق الثالث

- $7 = (7 - 1) - 1$ هر
 $7 = (14 - 8) - 2$ أنت
 $10 = (24 - 15) - 3$ هر
 $68 = (92 - 25) - 4$ أنت
 $21 = (113 - 93) - 5$ هر
 $10 = (123 - 114) - 6$ أنت
 $3 = (126 - 124) - 7$ هر
 $5 = (131 - 127) - 8$ أنت

والتفت الباحث الأسلوبى في هذا المقام جملة من الخصائص
المرافقة مع مبدأ التصاميم ، مكنت بالإلماح إليها دون استعراض لمقوماتها
أسبسية لأن غايتها الأولية في هذا المقام هي إصباح مبدأ التودج .

- ١١٣- حتى إذا فُجِئتَا هم أطرافها
لم يُطَوِّهْم كَرْفٌ ولا نَعْسَةٌ
١١٤- يَمْنَنُ لَهُ حِزُّ الشَّعَابِ وَحَدَّةٌ
وَهُوَ الْقِسْرَةُ . مَالِهِ شَفْعَةٌ

فإن أسلوب الالتفات ينحو منحى معاكساً ، إذ تراءت أطراف
الحديث عن المملوح بضمير الغائب في الأبيات السابقة منذ البيت
١٠٧ و ١٠٨ في قوله .

- فدعاه فلبي في القبال غصبة
نُتَغَفَّلُونَ . فَلَاسِلْ أَتَمَّاءَ
رَكُوا بِمَلْسِ الْقَزَمِ عَنْهُ مِنَ الْأَدَى
مَالاً لَزُؤُ الشُّخْرَةِ الصَّبَا

ولا استطرد الكلام عن حول الرسول المملوح جاء الالتفات
إليه طبعاً ، عن طريق أسلوب النداء ، مشفوعاً بصيغة الأزواج .
بواسطة الاسم الموصول المشترك ، ومضاعفاً بضمير الغائب المتكرر
أربعاً :

(يا من) - (له) - وحده - وهو - ماله)

وفي الفصل السادس خلف على مغامرة أسلوبية جديدة .

- ١٢٣- أَفْخَوْكَ عَنْ قَوْمِ الضَّمَامِ لِأَرْمِي
فِي مَلْهَاهَا بِمَلِكٍ هَلِكٍ رَجَاءَ
١٢٤- أَفْزَى رَضُونُ اللَّهِ أَنْ تَسْفُوسَهُمْ
رَكِبَتْ هَوَاهَا وَالْفَسْلُوبُ هَزْءٌ ؟

فيما ارتكز البيت الحاتم لمسلك المحاسبة لباشرة على التصريح
بالصمير في كلا المصراعين (أدعوك) في الصدر ، و (عليك) في
المعز ، اتسحب صمير الغائب من البيت الموالي ، ليكمل أمر
الالتفات إلى اللفظ اللغوي الصريح المضاف إلى تنوعه إضافة
للملول إلى علته (رسول الله) ، غير أن اتسحاب هاتبة الصمير في
أسلوب الالتفات كأنما استدعى حضورها عبر ضمير مطلق في مقطع
المتنح الخامس (ها) واستدعى حضور صداها في هاء هي أصل
من الكلمة صاعها مرتين

(هواها - هواء)

وأما المرقع السابع وهو آخر المعارق بين الكتل الثلاث الصانعة
لاختلاف القوافل فيمثل في العودة الطبيعية من أسلوب تباعد فيه
ذكر صمير الغائب إلى استخدام كاف المحاطب مباشرة منذ مطلع
الصد بلا معاودة

- ٢٤- بِسْوَى الْأَمَانَةِ فِي الصُّبَا وَالصَّدْقِ لَمْ
بِحَرْفِهِ أَصْلُ الصَّدْقِ وَالْأَمَانَةِ
٢٥- يَمْنَنُ لَهُ الْأَخْلَاقُ مَا تَهْوَى الْعَلَا
مَهَا وَمَا يَسْتَعِثُّ الْكِبَرَاةَ

لفترة أخرى نلاحظ التضام في أدق صوره ، فالتحصر الذي ساد
البيت الأول (٢٤) قد اعتمد تكتيفاً مردوجاً ، لمحتة لفظية
(الصدق) يتأدى (الصدق) و(الأمانة) رجع على (الأمانة)
ولكن سده صوتي بتعلق من حرف الصمير المرقع في (سوى)
وبتصاعد إلى حرف الصمير المعظم في (الصبأ فالصدق والصدق)

ثم يحصل الالتفات بصرف من الازدواج اللطيف في مطلع
البيت الموالي : فيه النداء الموهوم بالمخاطبة المباشرة ، ثم تلبه مراوغة في
تصريف اسم الموصول بما يردوح فيه الحضور مع الغيبة ، إذ في صيغة
(يا من) ما يحتمل العطف بضمير المخاطب : (يا من لك) أو
بضمير الغائب : (يا من له) وهذا ما توجه الشاعر فبكك قالبا
متصافراً ثم به وأنت تستهلك الشعر قراءة أو سماعاً فلا تكاد
تعي ، وقد يعاتب منك الدوق اللاواحي شارح الأسلوب أن تبَّهه على
مالا يورث التبه إليه فكأنما فيه من المكاشفة والروح ما يزيح الستار عن
شيطان الشعر فيتعرى . وفي كل روح هناك للأسرار فلم يكن عجبا
أن كان أقدر الناس على صوغ الكيماة الشعرية من كان بهم ملك
من أملاك التصوف ، أو هاجس من هواجس الأزواج .

ومقام «ولد الهدى» على قارب قوسية هجره المقامات ،
والبحر الذي صبغت عليه بكاد ينطق بمطق الحضرة ... قاعره
وفي الفصل الرابع من مفاصل التصامير على مستوى القوافل
الأدائية خصائص تركيبية ليست في واحد مما سبق :

- ٩٢- وَالرُّسُلُ قُورُنُ الْعَرَشِ لَمْ يُلُوفَنَّ لَهُمْ
حَالُهَا لَسِيْلَةٌ مَوْعِدٌ وَلَقَاءُ
٩٣- أَخْبِلْ مَائِي حَبِيرَ (أَحْمَد) حَامِيَا
وَمَا إِذَا ذُكِرَ شَنْهُ غِيْلَا

أفلا نرى إلى أحمد شوقي كيف عقد بين سبيل الصمير المفصلية -
أو أطرافها - بغير الصوت ويعبر الضمائر ، وإنما بسلك دلالي يستمر
من اللغة طاقها التصميمية أكثر من اعتماد قدرتها التصريحية ، فالبيت
الأول (٩٢) ينطق بذكر (الرسل) وهذا اللفظ يتضمن اندراج
(أحمد) باعتباره بعضاً من كل . ثم توسط المعز كاف المحاطب
في (لغيرك) فيقبل الشاعر بهذا الصمير مفصل المخاطبة المباشرة ،
وإذا صدر البيت الموالي (٩٣) يتركع على التصريح ويتدعم بذلك
الحصر من الكل (أحمد) ، فقع الالتفات عبر قناة دلالة
موحدة ، نصع صميرها في مثل اللثام على أسرار التركيب الفني

١٢٦- رَقِدُوا وَغَرَضَهُمْ مَعَهُمْ قَوْمٌ بِأُفُلِهِمْ
وَلَمَّا كَانَتْ أُولَىٰ قَوْمٍ فِي الْفَلَقِ نَادَوْا
١٢٧- طَلِّمُوا شَرِيعَتَكَ الَّتِي مَلَأَ بِهَا
مَالَهُمْ يَسْئَلُ فِي دَرَمَةِ الْفَقِيرَةِ

و لعلہ نعم باطل ، و مع قوم
و مع معمر علیہا لم یل

ومن الحقول الخصبة في بحث سيرة التصاغر لاستقراء أبعادها
الوعنة من حيث التشكيل البالي كنبأ الوقوف على ظاهرة قد تشير
لإعجاب بل المعجب تلك هي ظاهرة التناظر التوزيبي

والآن رفقنا في نصائر القوات على نفس التشكيلة للثمة
مدايرج ثمانية نفرد بينها ثمانية أفعال ، وما كان لهذا الناظر أن
يستوقف لأسلوبه طويلا ولا أن يشير عجباً لمؤد الأجزاء قد تساوت
في حجمها وتعادلت في نورعها ، فتطابقت معاصِلها بعضها على
بعض . ولكن الذي حصل هو غير ما توقع ، فقد اثبتت كلٌّ من
حركة المصامير وحركة المفصلات على التركيزية للثمة ، ولكن أجزاء
هذه غير أجزاء تلك ، ومعارق إحداهما غير معارق الأخرى ، فتباينة
تلك غير ثمانية هذه

ولكن لهذا التباين حدا يقف عنده ، وإلا كان من الشدود بحيث
سفر عنه انطرز الإبداعى . فلا يستحيل به مقوما من مقوماته ،
فالأجراء بين التركيبين مترشح بعضها عن بعض ، وكذلك مفارق
الاقتران ، إلا واحداً

1474

أفلا ترى إلى الواحد الشاد ، هذا الفصل الذي تكونه الأليات (٩٣ - ١١٣) كيف جاء كواسطة المقدر بين أطراف متناظرة . ثم ألا ترى إلى الألية الكلية كيف تحركت مدًا وحرراً بين إيجاب وسلب . نسجام ، طنزيح ، قوافية ، فاختلاف

- انسجمت البنى في تركيبها المثمن .

- وانزاحت أطرافها ومفاصلها ،

- ثم تألفت في توائم

- ولكنها اختلفت في اختصاصاته : هو في البنية الدلالية صانع

التوائم وفي بنية القنوات خصامها

ذاك من بدائع التصاميم

ولكن ما شأن هذا التواء الفريد (٩٣ - ١١٣) وماعلة شذوده حين خرج عن الاختلاف فاتفق بمصلا وتطابقا على بنية الجدول وعلى بنية الإحصاء لأدلى ، فأما في مصمومه فقد أداره الشاعر على محور الجهاد كما أسلف وأما في نصريته الإبداعية فقد استوعبت قناة الصير الغالب وقد تبياه^٢

لو كان مقامنا هنا الفصد إلى استيعاب الشرح الأسلوبى في ذاته لأقصنا في أمره ، ولكننا لما تفقدنا بفرض الاستدلال على مبدأ «أسلوبية اللادج» ، فسكننا بالإلماح إليه في غير استقصاء . إن هذا القسم من رائعة «ولد الهدى» لا يتأمل فيه الأسلوبى إلا ويهبط إلى أن صباغة اللعمية قد جاءت من تسبيح خاص معانيه الصوغ السائد في بقية القصيدة المطولة . وذلك أنه من الجلالة بحيث يلج بك في أذهار القاموس التاريخى البعيد ، والسر فيه أن شوقاً قد حفظ على أطراف الجهاد بمغازبه الإسلامية ، صور الحرب والفروسيه كما رسمتها ريشة أهام العرب وحفظها لنا مطولات الشعر الجاهل لولجاء هذا مبتنيا على ذلك في تعاقب إيحائى ، يجر الظاهرة الأسلوبية إلى بلوغ تمامها معنى ومعنى

كذا يتصالح التلم الإسلامى والاستبطان الجاهل على ممالك اللفظ والتركيب والدلالة

٩٣ - لعلنى نأبى غير (أحمد) حامياً

وبها إذا فكروا منى خيلته

٩٤ - شيخ الخوارج يعلمون مكانه

إن فئبجت قساوتها الهنجة

٩٥ - وإذا لصدى لطفى فنهنة

أو لستزمح لصففة مسنرة

٩٦ - وإذا رمى عن قربه فمينة

قمر. وما لرمى الجوز قمره

٩٧ - من كل داعى الحق همة ضلله

فلينبه في الرمايات قمره

٩٨ - سأل الخريح ونظم الأسرى . ومن

أبست ممالك حبله الأذلة

٩٩ - إن النجاعة في الرجال غلاظة

سالم لزمها زلفه ومعه

ثم ينأى مراحته

في هذا ما لو استقصى تحليله على قوالب اللفظ والتركيب والدلالة لمسر لنا ذاك الذى أسلفناه من قوالب المفارقة بعد الانسجام ، وتعاقب الاختلاف على الموازنة .

• • •

فإن نحن عدنا إلى آخر ما انطلقنا منه من أعماق التصاميم ، وهو النمط الثالث المتعلق بتصاميم القنوات ، ودارنا بين مسك المحاط ومسلك العائث ، لاحظنا حاصتين : الأولى تتصل بالمصدرية العددية ، فقد استقطبت قناة الصير الغالب ٤٧ بيتاً ، بينما استوعبت قناة المحاطب ٩٠ بيتاً . ومقاد ذلك أن التوفيق الإبدعى على كفا وكيفا في مخاطبة «المدوح الغالب» ، مخاطبة هي أعرق في ابتكار الصورة الجبالية . لأن نظم التناحر عندئذ يكون بعد تشاكا متعاطل الأهمية المختلفة : الشعرية والمرجعية والمفهومية كما فصل بيانه سابقاً . وعلى هذا الأساس يمكن اعتبار النجوة إلى قناة الصير الغالب في ٤٧ بيتاً ضرباً من المروحة ، يلود فيها صوت الشعر إلى ما يتعاضد به تراكم عطف الأداء حتى يتعاضد تشيع الإبداع

مكأما جدول الصير (أنت) أصل فرعه الجدول الآخر أما الخاصية الثانية لتعاضد الظاهرة - والتي نستبطها من استعطاق جدول التعاقب العددي - فتتمثل في الحركة الدائرية الناجمة عن هذه المقاربة العددية بين قناتى التصريف الأدبى ، ذلك أننا إذا تغاضينا عن مبدأ التنوع بين الأسلوبين : أسلوب المحاطب وأساليب القائب ، لاحظنا أن الحركة تتصاعد تدريجياً (٧ - ٧ - ١٠) ثم تبلغ لعلها الأقصى ، فتزجج عليه على امتداد ٦٨ بيتاً ، وبعدئذ تتأرجح بالتدريج حتى تبلغ سمح الختام (٢١ - ١١ - ٣ - ٥) .

فلو رمنا تجريد بنية صوريه من بنية الانتظام الكلامى في اصطلاح الشعرى - وهو ما قد يزجج الشعر وأهل الشعر - لأمكننا أن نرى إلى الحركة الدائرية في توارى عطف المصوغ الإبدعى عطف بيان يرسم على محورين متعامدين ، ويكون محبياً بتصاعد مبدع فته في نقطة معينة ، ثم ينحني بعدها متأرجحاً فيكون صفاء متناظرين ، لو انحدت المحور الرأسى وطويت وقفه ما رسمته عليه لطابق الجاهل . ومنه ومن أن المعادلة الحبرية التي تنشئ هذا الخط البيانى في إحدى احتمالاتها هي من شكل

$$أ س + ب ص + ج ه =$$

ولكن الذى يعينا عن العاكفين على الإبداع وأنساب الإبداع إنما هو التدكير بأن الشرط الأساسى لتحويل هذه المعادلة الحبرية إلى ذلك الخط البيانى الذى يسمه قمره عليه هو أن يكون المحدد العددي (أ) ذا قيمة موجبة ، إذ لو جاء سالماً لأصبح الخط تنازلياً «قمره» من أسفل

وبناءً على قيمة الإيصاح الصورى في العمية العددية أم

بمصادره فاسات بالمصادرة أو بالاستدلال - هو أن مدَّ الإلهام الشعري في «معقده» سمير الشعراء ذو علامة موجبة ، فلا بد أن يكون لكثرة الأبيات المضممة في قمة الخط البياني شأن نوعي في تجميع كتابه الإبداع الشعري . ولما كان الطابع الأسلوبى الواسع للقصيدة هو مبدأ التصاميم ، فقد جاء هذا القسم حاملاً بكثرة ممثلة متعجزة صاحت هي الأخرى منبهي صور هذه الظاهرة الأسلوبية ، إذ في حناهاها بلغ التعاطل أقصاه فأتى بالخط الرابع والأخير من أعماط التصاميم الكلية وهو تصاميم التي المحبوبة

...

ان هذا الفصل يمثل رابع الفاصل المكونة لمراحل توديع القنوت لتواصله كما نسلماً ، ويتخلل ٦٨ بيتاً هي الأبيات (٢٥ - ٩٣) ورأينا أنها كتلة سميكة بما أتتها واقعة على قمة الهرم البياني ، فلما اقتطعناها من القصيدة - واستخرجناها على لوحة الاستكشاف التشريحي لألمينها بمودجا مصغراً يحكي صورة الهيكل الذي انبت عليه القصيدة بأكملها في المقطوعة ما في القصيدة ، تظهر بصاعدى يسبح دروته في مفصل يند ١٤ بيتاً هي الأبيات (٣٠ - ٤٣) ثم يتدرج نزولاً ، فيطبق على هذا الجزء ما كان قد انطبق على الكل حين صورناه بصورة الرسم البياني طبقاً للمعادلة الرياضية .

يلت بيانه

لقد عرف أن صورة الخطاب في هذا المساق الرابع قد اعتصمت فناء المخاطرة المباشرة بواسطة القصير (أنت) وفيها ترى (المرسل - يات) في الجهار الشعري - وهو أحمد شوقي - مخاطب (المرسل - الرسول) في الجهار المرحم - وهو محمد عليه السلام - غير المرسل إليه في الجهار المفهومي ، وهو متلقى الرسائل الدينية والشعرية ، رسالة شوقي بعد رسالة محمد

وحيث تبين أن هذا للقطع بمجمله (٢٥ - ٩٣) قد جاء ثمرة تحمر تصاعدي (٧ - ٧ - ١٠ - ٦٨) تراوحت فيه القناتان حتى امتلا المد الشعري ، فجاء الإيقاع الإبداعي فيه بالما نغمة ، فإن حركه الامتلاء قد تكاثفت في ضلله منقضى الإلهام القنى على مدى بيت بحمة (٢٥ - ٢٩)

ثم تحمر الإلهام الإبداعي ، فتوزعت أنغامه ، وتفرحت صباغاته فالت طاقه شعرية متبعه من تأملها ولم يرتفع توهجها الانعطاري . لا بعد أن استكمل حلقه دائرية أهرت ١٤ بيتاً ، هي رأس المخور ، ودروه اسم ، بل هي النمة . وقد تصاعقت تصاميم وجى بها لوعة لفظ الشعري الناهل من معين أهل «الحصرة» . وتلك الأبيات أوها الثلاثون وتحررها الثالث والأربعون . فما شأنها والتصاميم ؟

إنها جاءت مودجا لتضاهي جديد هو تضاهي الأبيات التركيبية .

لقد صيغت على قالب نحوى متسق متخالف في نفس الوقت ذلك أنها

(أ) قد اتبت كلها على قالب الحملة التلازمية لما يعرف في علم التركيب الحديث بالحمل ذات الشق

(ب) ثم إن تلازمها قد كان من التلازم الشرطى المتمحض لى الطرف ،

(ج) وكلها تستند إلى أداة الارتباط (إذا)

(د) وليس واحد من هذه الأبيات الأربعة عشر إلا وهو مسهل بحرف عطى نقي هو الواو

(هـ) فإذا ولنا جميع التركيب الشرطى - الظرفى - ألبنا الشق الأول منه - وهو الذى يعرف في مصطلحات النحو العربى بجملة الشرط - قائماً في جميع الأبيات على فعل ماضى مسند إلى ضمير الخطاب المتصل وهو التاء : وإذا صغرت - وإذا عفت - وإذا رحمت - وإذا غضبت - وإذا رطبت - وإذا عطبت - وإذا قطبت - وإذا حميت - وإذا أوجرت - وإذا ملكت - وإذا بنيت - وإذا صحت - وإذا أهدت - وإذا منبت

فهذه مواطى الانسجام النحوى إلى حد التقاطق التركيبى ولكن الطريف المعب ، مما لا يدع شكاً في هذه الظاهرة العربية - معى تصاميم الأبية في تعاقب الاختلاف مع الانسجام - أن التناقض لثاني من الحمل التلازمية ، مما يعرف في النحو لعربى بجملة جوب لشرط و الطرف ، قد جاء في كل الأبيات ، لأربعة عشر مختلفاً في بيته ، مختلفاً مطلقاً ، إذ ليس واحد من الأبيات بمائل في تركيبته الجوبة الوظيفية ليت آخر إذا ما وازناً بينها من حيث بنية جوب الشرط الطرف وهذا تفصيله :

٣٠ - فإذا صغرت بلغت بالجود لدى
ولمحت مالا ففعل الأنواء

مجاوب الطرف قد جاء مردوباً بالتوازي : جملة فعلية بسيطة هي (بلغت بالجود لدى) عطفت عليها جملة فعلية مركبة إذ انصوت على جملة موصولة ، قامت بوظيفة المفعول به : (ولمحت مالا ففعل الأنواء)

٣١ - وإذا عفت شفاهاً ومفتراً
لا يسهو بمفتوح السجسلا

وفيها كان جواب الطرف مختزلاً ، اعتمد الطاقة التضمينية ، ذلك أن (مفتراً ومفتراً) مرددان متماثلان ، يرمزان نحواً مقدم تركيب إسنادى ، فأما عالم اللسان فيصير ذلك ماحتماء إليه المحبوبة مع مستوى الدلالة العميقة مما يجعل التركيب الطاهر - وهو البنية

السطحة - صورة لعملات تحويلية مصاعفة ، وأما عالم النحو
فيجأ إلى التفسير ثم إلى افتراض يؤول به المضمر ، كأن يعتبر (قادرا)
غيرا لناسخ حذف هو واسمه وتخليده (وإذا عهوت كنت
قادرا .)

على أن للثنى الثاني في هذه الية التلارمية قد جرى جملة مردفة
هي (لا ينبغي بفكر الجهلاء) وحيث جاءت من وجهة نظر
بلاغة على أسلوب الفصل ، فهي في معناها متمحصة للشرح ،
بذلك حار اعتبارها في النحو جملة تفسيرية ، وقد تنزل منزلة الحال
نق صاحبها الصير المحاطب وهو معرفة

هذه بية لا تشترك مع بية البيت الماضي في شئ كما رأيت

٣٢ - وإذا رجعت فأتت لم نو أب
هذان في النسب هما الرحمة

وفي هذا البيت جاء جواب الطرف اسما محصا ، أوله جملة
اسمية بسيطة ، ألحقت بها جملة اسمية على محط الاستئناف وضم
حملها شحنة الإيضاح التفسيرية ، فكانت من نوع الجمل البسيطة
في الدلالة المركبة في بسية لورود ضمير الفصل (هما) بين مبتدئها
وحبرها ، وهو الضمير الذي يحور الحجة اعتباره رائدا - أي لاغيا -
فبقى البية بسيطة على اعتبار أنه ضمير المهاد كما سماه شيق من
علماء العرب ، ويحوزون اعتباره « مستداً إليه » الجديداً « فتحوّل
بنة الحملة إلى التركيب بعد البساطة

وإذا خطبت فإما هي هبة
في الحق لا يسطن ولا يسطر

ويأتى هذا البيت على نموذج طريف ، يمتد فيه الشق الثاني من
تركيب الالتزام امتداداً لفظياً ودلالياً دون أن تخرج البية النحوية عن
وحداية الإسناد ، فجملة جواب الطرف قد جاءت اسمية بسيطة
المسد بها (غصبة) ، والمسد إليه (هي) ولكن الدلالة قد تشعبت
بمعاصر أخرى هي

(أ) (إنما) وهي أداة حصر تمنعت في هذا السياق للتوكيد
ولاستدراك ،

(ب) (في الحق) وهما جارو محرور بدققتان الطرف الذي يتعلق به الخبر
(غصبة)

(ج) (لا) وهي التي إذا نفت المحس أحدثت بنة إسنادية جديدة ،
ولكن الشاعر في هذا المقام قد صرفها إلى نفي ذات المفرد
المذكور (صنر) فاستحالت حرف عطف بسيط ، وجاء لفظ
الصنر مرفوعاً مؤنثاً على غير ما يأتي بعد لا النافية للجس
(د) (ولا بعضاء) وهو تركيب جرى يعطف النفي على النفي في عرب
من التوارى الذي يعدو ضروريا بمجرد استعمال النفي الأول ،

وهكذا جاء البيت متراكب الدلالات دون أن يخرج عن مناط
البساطة النحوية في شفه ، وكما لهذا النوع من وقع على مصد

الإلهام الشعري ، ولكنه مفتاح اللغة يتوارى خلف ابواب الإبداع
فتسرى سرّاً من أسرارها
ويتوالى التحالف ضمن الانسجام قبائل البيت التوالى على غير
سبق ما سبق .

٣٤ - وإذا خطبت فإلى في مرصاته
ورضى فكسور لحلم وريسه

إداني جواب الطرف التلارمي على جملة مشقة حافظت على
الاسمية فتولد بعضها من بعض انطلقت بسيطة (فذلك في مرصاته)
فأوهمت أن ماعد اسم الإشارة هو جزء متمم لسمي فكأنما المسد ،
وهو الخبر وارد فيما يسبق ، والحال أن الإسناد قد تم ، والذي يسبب
هذا التلايس الخصب هو ضمير الغائب (في مرصاته) لأنه يؤهم
بالعودة على المذكور فيما هو عائد على الوجود المطلق رب
الكائنات ، وبذلك جاء التعقيب مباشراً (ورضى الكثير تحلم ورياه)
وهي جملة حالية تتبع الأصل اتباع الفرع للكل ، ولكنها قد شحنت
بشحنة « للقبالة » ، شأن الصد يقابل نقيضه ، وهكذا تسهم البية
النحوية في طاقة التوليد المعوى عبر أنساق المادج كلاً ، واختلافها
جزءاً

فإن طليت شاهدا آخر على التوزيع داخل الالتلاف فاسطر في
البيت التوالى

٣٥ - وإذا خطبت فإلى منابر هرة
تغزو السدي ، وللمصوب إكنا

ألا ترى إلى أحمد شوقي كيف حافظ في جواب الطرف التلارمي
على نسق الحملة الاسمية في الإطار الواسع (للمنابر هرة) ولكنه
عاكس التمودح السابق مولد من الاسمية جملة فعلية (تغزو السدي)
جاءت في شكلها متنا ل (هرة) ولكنها في مضمونها تؤدى دلالة
الحال ، ثم قلب المسار فجاء معاد البناء إلى الإسناد الاسمي فجاء
بجملة (وللقلوب بكاء) متناظرة مع (للمنابر هرة) وقد فصلت بينها
جملة التعت فقامت مقام محور الناظر .

وهكذا تواجه صورة البناء في الجمل متواجهه الألفاظ من
تعاكس المراتب من حيث تقدم الخبر وتأخر البنية في كلا المحسنتين ،
فكل ذلك مما يشد المحس الفني إلى هذا الذي تفتق بيته وتغيب ،
فيحدث الموقع بين توقع وعدول وهكذا تطرد الظهرة في

٣٦ - وإذا خطبت فلا لولباب كاعا
جاء المحرم من الشمساء لعماء

حيث ارتكزت البية النحوية على الاختزال أولاً بموجب حذف
خبر (لا) النافية للجس ، ثم على القطيطة بالاستطراد في جملة
شكلها مصدرية ومساقها استثنائية أمّا سرلب الوطيفية والتعليل

ومما عاقدت البية المعلنة ضمن اسمة لاسمية المخترة ، وهو
نموذج نوعي في مسار هذه الوصلة المتعنتة في انطوذه

٣٧ - وإذا سميت لغة لم يورث - ولو
أن السبب في ذلك هو

وفي هذا البيت معنى عند حواب التلارم على ظاهرة طريقة ، إذ
نشر عنه في ذاته تلارم جديد هو شرط محتمل مفتاح الأداة - (لو)
لحق سبقت بواو الحال ، عدلت على التعارض الدلالي وهو معنى
مقابلة ، وهكذا كأنما انحصرت الشحنة الإخبارية التي مدارها هي
الحديث بولسفة من قوله (لم يورث) بين قصبتين شرطتين - قضية -
(إذا) وأخرى - (لو) . وفي ذلك من الموازنة التركيبية ما يمسك
وحداية القالب التلارمي بين الآيات المتتالية ولا يترك في هذا
المصدر معنى البيت على ما يضاف التدوير من الناحية المروحية
وهو انعكاس مباشر لنظم التنويع البنائي قطعاً .

أما في قوله

٣٨ - وإذا أجزت فانت بنت الله لم
بذخل عليه المستجير صفة

فيحتمل بظاهرة الوصل التركيبي بين الصدر والعجز ، ولكنه
يخرج في جملة الظروف عن التنية النحوية التي استخدمها سابقاً إلى
تركيب اسمي شجري ، فيه أصل (أنت بنت الله) وفيه فرع (لم
بذخل عليه المستجير صفة) ، ويرتبط الفرع بأصله ارتباط الحال
التي تكتمل المعنى المستلهم من منطلق البيت في بنية التلارمية (إذا
أجزت) ثم يعود النفس الشعرى إلى ما يورثهم بالتشابه مع ما سلف إذ
يقول

٣٩ - وإذا ملكك النفس فنت بها
ولو أن ما ملكك يملك الله

لكن جملة الشرط المتصرعة قد تعجرت بينها الدخلية ،
فاستوعبت جملة موصولة قامت مقام للسند إليه في التركيب
المصدرى (أن ما ملكك يملك) ولا يبقى من تناظر إلا في أسلوب
الاختزال مع تخفض الشرط الثاني - (لو) إلى التعارض والمقابلة .

٤٠ - وإذا سميت فغير روح جنة
وإذا سميت فبدونك الآباء

فإن الشاعر يطلع علينا بمحسوبة جديدة ضمن القالب للتوخي
عمامة ، وذلك بتعجير البيت إلى بيتين تلارميين فيخرج عن النمط
الآحادي ، لبحق روحين تركيبين يطلان مصورين تحت القالب
النحوي العام فكأنما هو منظر بانعراج التسلسل الثاني ، وكأنما إلهام
الشعر قد أخذ في الانحناء فقصر النص الإبداعي ، فجاء جواب
الظرف الأول اختزالاً في بنية .

ثم يستعيد الشاعر مدده الإبداعي كأنما يسترجع بعضاً من قوة ،
فيصعد سلم الصوغ التركيب ليأتي بيتين مسجمين مع القالب
الأصل .

٤١ - وإذا سميت رأيت اللهب شجراً
في بؤرة الأصحاب والطلعة
وإذا أفضت العهد أو أخطبته
فجميع غنمك فينة وولده

في البيت الأول صعود جري بأداة الشرط ونقده ، ثم يشرح
منطق عمله لعل ببيعة الإسناد ، متكاثره الأجزاء ، نطقي من
العنصر للسند (رأى) ، ثم يتأجل ورود السند إليه (لأصحاب
والخطباء) ويتوسطها المفعول والحال والعرف ، فتأتي بنية البيت في
تموج مزاوج لا يشط في حركته ولا يكسر في إيقاعه

وفي البيت الثاني يصمم الاطراد فيأتي الظرف لأول مرة مشعور
بكتلة مطوقة ، تحدث معه توازياً كتوارث كمنقح لميران ، فتقوم أداة
المطف كإبرة التراجع (أعطيت العهد أو أعطيت) ، وبين العرفين من
التكامل الدلالي ما يحمل التقيض شحنة واحدة بين دهاب ورياء
وما هو سالب في العطاء بمنطق المادة بقدره موجهاً في الأخذ ،
وما هو عطاء في القيم المخردة يصبح موجهاً على موجب .

وما إن بسيط البناء في عجز البيت الثاني حتى يأتي البيت
الفاصل مردداً تلك البنية التي أنتشرت بتنازل الإلهام نحو سمعه .
فكأنما أنار البيت الأربعون ضوءاً أصفر وماهي إلا برهة بيتين حتى
أشعل ، الثالث والأربعون الضوء الأحمر يدنا نغم للوحة
الإبداعية ذات التصاهر التركيبية ، ولذلك جاء مزاجاً بين تلارمين

٤٢ - وإذا سميت إلى البيت فلفظ
وإذا سميت فبدونك السكينة

• • •

لا شك أن الحائز الذي كان يدفع استفراءنا للعبادة أحمد شوقي
إنما هو الاستدلال على المقدمات النظرية أكثر من الحرص على
استقصاء الخصائص النوعية ، فرائس البحث كانت متممة على
الظاهرة دون مشكلاتها ، ذلك أن السرد التطبيقي إذا انطلق من
براهين أو مناهات نظرية استهدف الشمول وكشف مقومات
النص ، أما إذا حركته غاية الاستدلال على المقدمات النظرية نفسها
فإن مقياس التوفيق يضبط بمقدار التزيين من المطلقات التي نشد لها
البراهين .

إن مبدأ القول بالعمادج لا ينفك يرادونا حتى نكاد نجزم بأن
إبداعية أي نص أدبي لا يفسرها إلا الاعتداء إلى المودج الأسوي
القوي وراء بنيته الصبغية ، والذي يستصق من خلال مراتب
البناء ، بدءاً بالأصوات وللقاطع والألفاظ ، وحتى بالمصامير
الدلالية ، بعد المرور بالتركييب النحوية المتعاقدة

لقد رأينا كيف اتبع قصده «ولد الهدى» على نموذج أسلوبي مداره ظاهرة التصافر تحققت في الفاصل والمضامين ، وأجريت في القنوت الأدائية ، ثم تشكلت في البناء التركيبي ، فجاء النص مسجلاً تحتها الاختلاف وسداه الاختلاف ، فلا التكيف يحصر إلى الإنشاع ولا الاطراد بالغ حد الرنانة ، فإذا بالتصافر صورة للتعدد في صلب الوحدة ، وإذا به مفتاح تكشف به إبداعية الشعر في إحدى البوحدات الروائع التي حطتها ريشة أمير الشعر .

ومن شاء المتوسل بالتشكيل الصوري نراحت له «ولد الهدى» هرباً واحسانه الأربع هي : الفاصل والمداليل والقنوت والبي سحرية ، وهو زجاجي المادة بلوري التركيب ، يدور على ركح محوره البناء الشعري ، يخرقه فيجمع قننه إلى مركز قاعدته في أيّ الواجهات بطرت بدت لك البلورات متعاكسة الإنشاع ، فإذا أدبرت الهرم على قطبه الراسي تبدلت انكسارات الأشعة ، وتحولت صرد البلورات عند انعكاسها على سطح الواجهات

أما مركز ثقفه فهو نقطة الكثافة المولدة للأشعة توليد التصافر لساعة الإبداعية عند تمارج المكروبات .

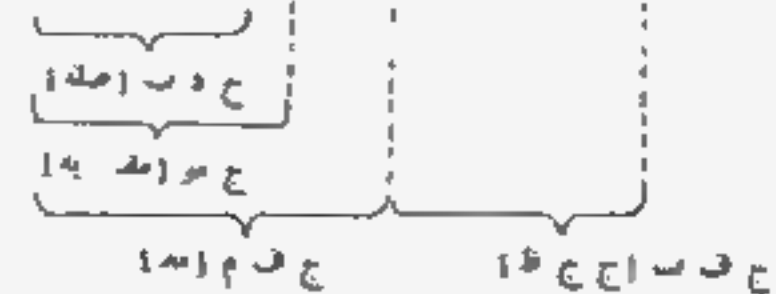
أفكنت ترى «ولد الهدى» لو لم يكن بعض السحر من الحلال ؟

ملحق

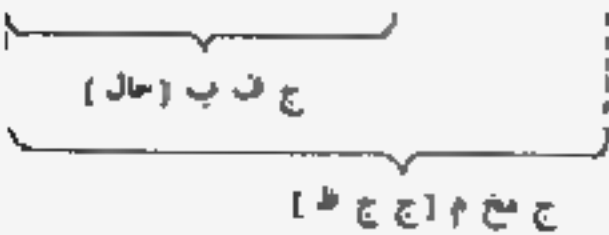
الاصطلاحات

ا	=	اهمية
ب	=	بسيطة
ج	=	جملة
ج ج ظ	=	جملة جواب الطرف
ج ش	=	جملة الشرط
ج ش	=	جملة جواب الشرط
ج ش	=	جملة شرطية
ف	=	فعلية
م	=	مركبة
مخ	=	مختزلة
مض	=	مضمرية
مع	=	معطوفة
مف	=	مفعول
مر	=	موصولة

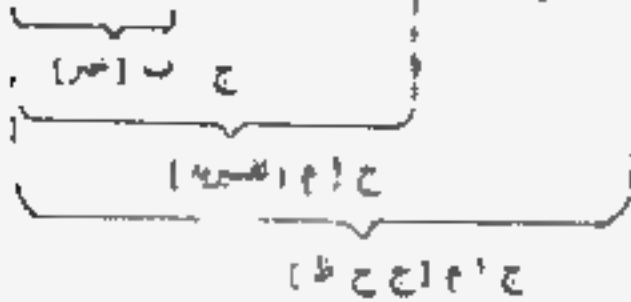
٣٠ - وإذا سحرت بلغت بالجوهر الذي وفعلت بما لا تفعل الانوار.



٣١ - وإذا عفوت ففادراً ومقدراً لا يسرى بعملوك الجهلاء



٣٢ - وإذا رحمت فانت لم اوب هدنى في الدنيا هي الرحمة



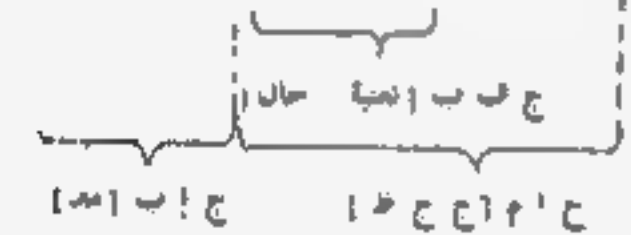
٣٣ - وإذا غلبت فاعا هي غلب في الخلق لا غير ولا بعض



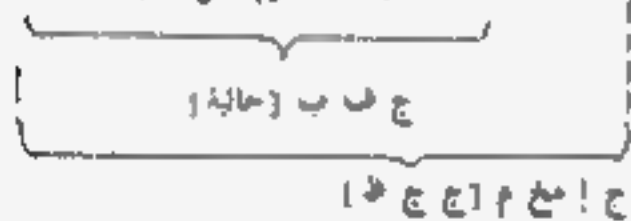
٣٤ - وإذا رحبت فذلك في مرضاته ودعى الكبير محم ورياء



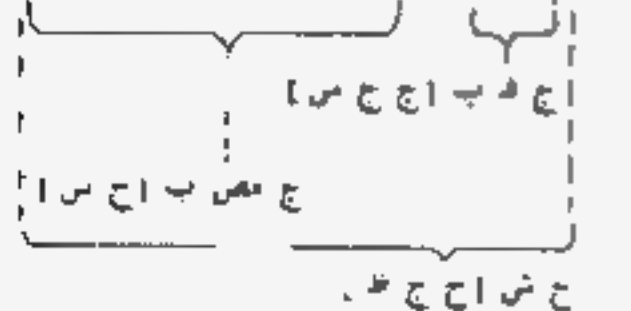
٣٥ - وإذا حطت فلتأخر هرة معرو السدى والمغلوب بكاء



٣٦ - وإذا غلبت فلا لرباب كسافاً جاء المحصوم من الساء قفاه



٣٧ - وإذا حيث لاء لم يورث ولوراثن الفباصر والملوك طماء



٣٨ - وإذا اجرت قانت يباها لم يدخل عليه السحير عدا

ج ف ب [حال] ط
ج ! م ا ج ج ط

٤٠ - وإذا بيت فحير دوج عشرة وإذا استيت عديوك الاماء

ج ! م ا ج ج ط ج ب ا ج ج ط

٤١ - وإذا اصعب راي الوفاء مجسما في يردك الاصحاب والخطاة

ج ف ب ا ج ج ط

٣٩ - وإذا ملكك النفس فنت بيرها ولو ان ما ملكك يدك الناة

ج ف ب [حال] ط
ج م ا ج ج ط
ج م ا ج ج ط
ج م ا ج ج ط
ج م ا ج ج ط
ج م ا ج ج ط

٤٢ - وإذا أخذت العهد لو اعطته فجميع عهدك فمء وروا

ج ف ب ا ج ج ط ج ا ب ا ج ج ط

٤٣ - وإذا مشيت إلى المدافطفر وإذا جريت فبك النكبة

ج ! م ا ج ج ط ج ا ب ا ج ج ط



مكتبة الآد

٤٢ ميدان الأوبرا - القـ

أنت تقدم إلى القار

يللرهما

في مجال التاريخ

- تاريخ المسلمين في شبه القارة الهندية وحصارهم د أحمد محمد
- الهندستان قلعة الاسلام في آسيا د محمد محمد
- تاريخ الهندستان د طارق حاتم
- عصر وسلاطين الممالك ونتاجه العلمى والأدبى محمد رضى د
- (٨ مجلدات)

في مجال الأدب واللغة والتشعر

- الاتجاهات الوطنية في الأدب المعاصر (جزآن) د محمد محمد
- لامية العرب للشنفرى د تحقيق د عبد الحليم
- بغية الابيضاح في تلخيص المفتاح (٤ جزء) د عبد الصالح الصبيح
- أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك د عبد الصالح الصبيح
- فن البلاغة د عبد القادر د
- القرآن اعجازه وبلاغته د عبد القادر د
- شعراء النصرانية في الجاهلية (٧ جزء) د لويس شيخور

مؤلفات الكاتب الكبير
توفيق الحكيم

كما تقدم أحدث ما كُتبه
التعاضلية والإسلام والتعاضلية
في طبعته الأولى يناير ١٩٨٣

مؤلفات الكاتب الكبير
محمود تيمور

ونخبة غير قليلة من مؤلفات المسرح والصحافة والجغرافيا والإدارة

• ترسل القوائم مجانًا لمن يطلبها •

على حسن

اب

سرة ن ٩٢٠٨٦٨ ٦ مكة الشاذورى بالحلمية الجديدة ن ٩١٩٣٧٧

مركزى بمناسبة معرض القاهرة الدولى للكتاب ٨٣

فى مجال الإسلاميات

- تلقيح فهم أهل الأثر فى عيون التاريخ والسير . لابن الجوزى
- الصداقة والصديق . لأبي حيان التوحيدى . تحقيق : على متولى صلاح
- فقه السنة (١٤ جزء) . للشيخ سيد سابق
- المحددون فى الإسلام . عبد المتعال الصعدي
- القضايا الكبرى فى الإسلام . عبد المتعال الصعدي
- من وحي النبوة . عبد المتعال الصعدي
- لماذا أنا مسلم . عبد المتعال الصعدي
- الميراث فى الشريعة الإسلامية . عبد المتعال الصعدي
- الأدب المفرد . للبخارى
- مختصر صحيح البخارى لابن أبى جمره . مع شرح الشرنوبى
- خصائص على بن أبى طالب . للنسائى
- الإكسير فى علم التفسير للطوفى . تحقيق : د . عبد القادر حسين
- نهاية الأيماز فى سيرة ساكن الحجاز للظهاوى
- تحقيق : عبد الرحمن حسن .
- سند الامام أبو حنيفة . فاروق حامد بلر

مكتبة دار الفكر
بمكة المكرمة

تطلب من الناشر وجميع المكتبات الكبرى

فى مصر والعالم العربى

تحقيق نسبة النص إلى المؤلف

دراسة
أسلوبية وإحصائية
في الثابت والمنسوب
من شعر تنويسي

سعد مصالوح

١ - مقدمة في تحديد المشكلة وكيف عالجها الدارسون .

لم المعروف أن جانباً ليس بالهين من تراثنا القديم والحديث لاسيما في مجال الأدب ما يزال مجهول المؤلف كما أن بعضه ما يزال موضع جدال في أمر نسبته إلى مؤلف بعينه. حين ترشح الأدلة المتعارضة أكثر من مؤلف للنص الواحد وحين تعدم الشواهد الوثائقية والنسبية المرجحة أو التالية لهذا الاحتمال أو ذلك يجد الباحث نفسه في مواجهة مباشرة مع النص وحده وهذا يشكل بدوره أحد التحديات العلمية التي توجب عليه أن يعيد النظر في أدواته ووسائله المنهجية ليرفع من كفاءتها ولقدرة على مواجهة المشكلة، والمحاولة حلها على أساس علمي مقبول .

ولاشك أن مواجهة النص هي مغامرة علمية على جانب كبير من الخطورة ، كما أنها في إيجاز معبر مواجهة لغة النص . ومحاولة للكشف من خلالها عما يمكن تسميته « البصمة الأسلوبية » stylistic fingerprint التي يمتاز بها شاعر أو كاتب من سائر قرون عداه من الشعراء أو الكتاب ، وبها أيضا يمكن الاهتداء في أي محاولة علمية للكشف عن شخصية المؤلف المجهول ، المستخفية خلف قناع من اللغة .

ولقد عشت الدراسات الأسلوبية ، وما تزال تعنى ، بقضية تحقيق نسبة النصوص غير ذات السبب الصريح إلى مؤلفيها ، ومحاولة علماء هذا القرن من فروع البحث اللغوي أن يتكروا من الوسائل المنهجية ما يبيهم على تحقيق هذه الغاية . وكان علم الإحصاء الأسلوبى Stylometrics في مقدمة ما اعتمدوا عليه في مباحثهم الأسلوبية بوجه عام . وفي هذه المسألة التي نحن بصدد حلها على وجه الخصوص^(١) ؛ ذلك أن ارتباط الإحصاء الأسلوبى بهذه المسألة قد بدأ وثقاً منذ أوائل نشأته في أواسط القرن التاسع عشر حين كتب

وصينا الوحيد إلى هذا الكشف هو تحديد السمات الأسلوبية الفارقة بين أسلوب شئى بعينه وعمره من المشين كما تظهرنا عليها النصوص الثابتة النسبة له ، متخلفين إياها نمطا للقياس Norm . ثم مقارنة ما توصلنا إلى تحديده من سمات بتطابقه في النصوص التي هي موضع النظر ، لتحديد بذلك مدى التطابق أو التشابه أو الانحراف عن النمط المتخذ معيارا للقياس ، وهكذا يمكن أن ترجع إثبات النسبة أو نقيها على أساس من الدراسة الوصفيية للنصوص .^(٢)

أو غسطس دي مورجان Augustus De Morgan أستاذ الرياضيات بجامعة لندن رسالة إلى صديقه W. H. Heald في عام ١٨٥١ يظهر فيها ما أثار اهتمامه من ارتباط بين الشخصية والأسلوب . وقد قترح دي مورجان في رسالته على هيلد أن يقوم بإحصاء لطول الكلمة في نصوص يونانية متنوعة لكي يثبت أن الشخص الواحد يكون منسجماً مع نفسه من حيث الخواص الأسلوبية حتى حين يكتب في موضوعين مختلفين أكثر من شخصين مختلفين يكتبان في موضوع واحد^(١٠)

وعلى الرغم من أن العهد بشاعر العربية الكبير أحمد شوقي ما يزال غير بعيد . وأن عدداً من صادفوه وعاشوا معه مشكلات عصره ما يزال حياً فإن جانباً من التاج الشعري الذي نشر في حياته بتوقيعات مستعارة أو غفلاً من التوقيع بشير الخلاف حول نسبته إلى شوقي أو غيره من شعراء طليته . ولقد توغرت الدواعي لحمل شوقي وغيره من شعراء جيله على ارتكاب هذه الطريقة فربوا من ضغوط الصراع السياسي بين محاربي الاستقطاب الثلاثة . الخلافة العثمانية والمقصود والاحتلال الأجنبي . وكانت هذه الخفيضة هي منشأ الخلاف حول نسبة ذلك الشعر في حياة الشاعر

ومن الإنصاف أن يذكر بالإعجاب والتقدير ذلك الجهد الدائب لشكور الذي بذله الدكتور محمد صبري وما تحمله من عناء الرحلة في بطون الصحف والمجلات القديمة . ومن عشقة الشطاط الرجاء حتى وفق إلى جمع عدد كبير من القصائد والمقطوعات منها ، صحت نسبة إلى شوقي على وجه القطع ، وهي القصائد الممهورة بشوقيه ولم ترد مع ذلك في ديوانه المنشور . ومنها ما يكاد يرقى في حجب إلى مرتبة القطع . وهي القصائد الممهورة بأسماء مستعار تكشفت حقيقته مع الزمن . ومنها ما ينسب المحقق إلى شوقي اعتماداً على نمرسة الطويل مانشر والشعراء . ولا سيما من أهل ذلك العصر الذي كان المحقق أحد شهوده ، وهو يرى « أن لكل شاعر نصاً وأسلوباً » وأن الحكم على نفس الشاعر وأسلوبه يتطلب ممارسة طويلة للشعر نظراً وخلاصة ونقداً . وقد استطاع مما تيسر له من ذلك أن يتعرف إلى القصائد التي نسبها إلى شوقي مستدلاً كما يقول

« (بالأنفاس الثامنة) التي نزلت بامتزاجها بالأسلوب امتزاج الروح بالحسد ملامح الشخصية ... كما أن ذلك الشعر « المجهول » كثيراً ما كان يسه الأصدقاء البعده الناعمة في فؤادنا مستدل بها عبيد »^(١١)

عل أن المحقق يقرر أن الخطأ في نسبة هذا النوع الأخير من القصائد وارد ومقول : « إنما لا ندعي الخصمة في كل ما نسبناه لشوقي من شعر مجهول السب . ولكن في استطاعتنا أن نؤكد إذا كان هناك خطأ فإن نسبة الخطأ لا تتجاوز قصائد أو مقطوعات معدودات . وقد يصحح السب أحياناً بعد سنوات . وأحياناً بعد قرون لأن الأمر اجتهادي تحت »^(١٢)

ولاشك عندنا في أن الاحتكام إلى الدوق المقرب في إثبات نص لمؤلف عنه أو معه عنه كثيراً ما يودى إلى أحكام صائبة

ولعل مصداق ذلك . فيما نحن بصدده . ما أورده الدكتور صبري في مقدمته للشوقيات المجهولة حين قال : « أذكر أنني في أثناء مطالعتي الثانية في (الجريدة الأسبوعية) وجدت دوراً جانبياً فيه أنفاس شوق وروحه وريحه وريحته فاتصلت على صجل عند عودتي من القلعة بظاهر حتى وأسبغت في (المخلف) أول الدور فإذا به يشده حتى أتى على آخره قلت : لماذا لم تبتني به ؟ قال : لا أندكره »^(١٣) . بيد أن عناد الدوق في غياب للمايير الموضوعية لا يمكن أن يسلم من الخطأ في كل حال كما أقر بذلك المحقق ، وليس من اليسر على الباحث أن يطمئن تمام الاطمئنان إلى حكم يقوم على التماس أنفاس الشعر وروحه وريحه وريحته ، لو لم يعضد ذلك الحكم بشهادة معاصر وتيق الصلة بالشاعر وشعره ، ومن ثم تيق الحاجة أشد إلحاحاً إلى إعمال للماير الموضوعية القادرة على تمييز الخواص الأسلوبية وقباسها

ونمة قضية أخرى تختار بالأهمية والطراوة في آن معا . فقد وقع لنا كتاب مطول في جره بن الدكتور وهف عبيد يعوان ، الإنسان روح لاجسده . استلقت نظرنا فيه ما أورده المؤلف بالفصل الحادى عشر من الجزء الأول تحت عنوان « أشعار للمرحومين أحمد شوقي وحفي ناصف تتحدى المكابرين »^(١٤)

وفي هذا الفصل يؤكد المؤلف أن تاج أمير الشعراء لم يتوقف كقوته . وأنه ما يزال يخالطنا من عالم العيب بأشعاره متحسناً آلام وطلم ومواظيه . ومعبراً عنها في قصائد يصدها المؤلف بأنها تعالج فنونا من الشعر هي نفس الفنون التي ألفناها من شوقي خلال حياته الأرحبية . ولها نفس الطابع والأسلوب واللغة والبناء الفني ، ونفس الشعرية والطريقة بحيث يكاد القارئ يعجز عن شوقي وألفنا بلقي الشعر »^(١٥)

وفي عام ١٩٧١ أصدر الدكتور وهف عبيد كتاباً يتضمن مسرحية يعوان « عروس فرعون »^(١٦) وعدداً آخر من الأعمال الشعرية والنثرية مسوية إلى روح شوقي ، وعرض في مقدمة الكتاب لشخصية الوسيطة وتاريخها الطويل مع روح أمير الشعراء . ثم قدم تفسيره لاشتغال عليه بعض هذا الشعر من أخطاء لغوية وبحرية وعروضية ما كان ليرتكبها شوقي في حياته مرجعاً ذلك إلى صعوبة الأبيات وأخطاء الإملاء والحالة النفسية واليدوية للوسيطه . ومذكراً بأن « شوقي نفسه - رغم شاعريته الفذة التي قلما يجد التاريخ بمثلاً - كان عرضة لبعض الأخطاء اللغوية والعروضية التي كان بعض النقاد يسقطها له في المؤلفات الأدبية وفي الصحافة السبارة »^(١٧) . وينتهي المؤلف إلى تقرير حجر « مادة الوجود » من تحليل هذا المستوى من الشعر الراقى الفزير الذي يلتزم - في كل حصائنه ومبراته - انتظاماً تاماً مع شعر أمير الشعراء ، كما يلتزم مع ذكرياته العائلية وفنونه وانماياته الخلفية والروسية والعقيدية والقومية والوطنية^(١٨) .

بيد أن الحزى حقاً بالاهتمام في كتاب « عروس فرعون » هو مجموعة من التفاريير لعدد من النقاد والشعراء استكثرتهم ناشر الكتاب . آثم مما عرّض عليهم من شعر ومنسوب إلى روح أمير الشعراء

ومن المتوقع أن يكون مدار الحكم على صحة نسبة هذا الشعر إلى

شوق هو مدى ما لوحظ من التشابه بين الشعر المنسوب إليه بعد وفاته وشعره الثالث النسبة إليه في حياته ، وقد قرر أكثر من شاركوا في هذا لاستثناء وجود مشابه متبوعة بين هذين المصنفين من الشعر^(١٦) وتمازجت عباراتهم بين التحمس للقول بالتطابق التام للخصائص الفنية والموضوعية في كلا المصنفين ، والإقرار بالتحفظ بوجود بعض ملامح من التقارب أو التشابه . هذا وإن احتمت كلمة أكثرهم على وجود عدد من الأخطاء اللغوية ، ووهن وتهاافت في النسيج اللغوي لبعض الأبيات ، وهو ما سبق أن قدسنا تفسيره من وجهة نظر ناشر الكتاب . أما وجود الشبه التي استظهرها هؤلاء هؤلاء فقد شملت ملامح تتعلق بالشكل مثل إثارة بحر الكامل . وتصريح المصارع . وكثرة الصيغ الإنشائية من مداء وتنجيب واستعظام ، ورواية بعض الفواق ورناتها . وطول النص ، وجراحة التعبير في بعض الأبيات . وبرر من ملامح المصنفين : التوسع الجاري في دلالة بعض الكلمات وتشابه القاموس الشعري والموضوعات والالتفاتات الدينية والخلقية والوطنية

والذي ملاحظه على ما سبق من أحكام أنه قد صيغ في عبارات على درجة كبيرة من المرونة وعدم التحديد وليس المستغرب من كثير من الشعراء والنقاد أن يسولوا أحكامهم بها ألفاء من تلك العبارات الدرقية المعيرة من وجدان الشاعر أو الناقد لما يقرأ من شعر أو نثر . وقد يكون هذه الأحكام صائبة وقد لا تكون ، ولكن التبدل على صوابها أو خطئها ما يدل على العقل أدخل في باب المستحيل . أما الذي وقع منا موقع الدعشة فهو التقرير الذي كتبه الدكتور إبراهيم أنيس ، وقد عبر فيه عن تصور الخاص للعلاقة بين اللغة وبينها النقد الأدبي فقال : « ومع أني لست من رجال النقد الأدبي ، إذ تكاد فرستى تقتصر على الصوتيات واللغويات وأيت بعد تردد أن أدلي بدلوى في الدلاء على قدر ما تسمح به دراستي ومحصي الحدود . وأصعب من ذلك قول الدكتور أنيس في تقريره : « إن لنقاد الأدب مقاييس اعتدوا إليها واستطرت عليها دراساتهم ، وهم يؤكدون لنا أن في استطاعة الناقد الماهر أن يستشف عن طريقها موقف النقاد الأدبية غير المنسوبة ليسبها لصاحبها^(١٧) . ووجه المصعب فيما ذكره الدكتور أنيس يأتي من أمور :

أولها : أن وثافة العلاقة بين علم اللغة وعلوم الأدب من الموضح بحيث لا يحتاج إلى دليل . ويشهد لذلك أن الدكتور أنيس من الكثير من قصايا الأدب والنقد واللافة في كتابيه الرائدين « دلالة الألفاظ » و« موصلي الشعر » دون أن يحس هو ، أو يحس القاري ، أنه أقسم نفسه في ميدان غريب على اختصاصه .

ولأنها : أن القصيدة التي نحن بصددتها ، وأعني قصيدة الكشف من المؤلف المجهول لنص ما هي قصيدة أسلوبية في جوهرها ، وهي تقع بذلك في القلب من مبحث الأسلوب الذي هو من مجالات الدرس الدعوى لامتاحة في ذلك .

والثاني : أننا لم نعثر - في حدود ما قرأنا - على كتاب نقدي ناقش مؤلفه هذه المشكلة ، وبسط فيه مثل هذه المقاييس ، وصرب لها من الأمثلة الكمية والمقنة ما يسره استعمالها ويشيعه بين الدارسين ، كما

أن الدكتور أنيس لم يشر في تقريره إلى أي مرجع نقدي يبعد في هذا الباب .

لذلك كله لا يمكن قبول القول بمخطوئية الدراسة الصوتية واللغوية وقصورها عن تناول كثير من مشكلات النص الأدبي بالبحث . فما قول هذا الزائد الكبير : « ولست أرى أن لي مثل هذه القدرة التي هؤلاء النقاد ، لأنها تتطلب فوق دراسة الشكل من أوزان ونظام صوتي أموراً أخرى من حيث الأحياء والصور التي هي ربما الهدف الحقيقي في النص الأدبي^(١٨) » تقول : إن مثل هذا القول يعني أن يحمل على المصارع ، ذلك أنه حتى الأحياء والصور إعا هي في النص الأدبي رسالة لغوية لا يمكن تحليلها على وجهها دون مواجهة لخصائص اللغة التي كتبت بها الرسالة ومن هنا نتوقع أن يكون لدى الدارس اللغوي الكثير مما يمكن - بل مما ينبغي - أن يقال عند دراسة النص الأدبي .

ولقد كان لنا في كل ما تقدم حافز إلى مذاكرة مشكلة الشوقيات بآلة والنسوبة من منظور لغوي أسلوبي في مظاهرها الثلاثة

المظهر الأول : شعره الصحيح السبب والمنثور في ديوانه المعروف بالشوقيات ، وقد تولى صدور أجرته على النحو التالي^(١٩)

- (١) الجزء الأول من الطبعة القديمة بمقدمة للشاعر ، وقد صدر عام ١٨٩٨ ، وأعيد طبعه بنصه عام ١٩١١ .
- (٢) الجزء الأول من المجموعة الجديدة الكاملة . وصدر عام ١٩٢٦ .
- (٣) الجزء الثاني من هذه المجموعة . وصدر عام ١٩٣٠ .
- (٤) الجزء الثالث ويضم المراثي ، صدر بعد وفاة الشاعر عام ١٩٣٦ .
- (٥) الجزء الرابع : أصدره محمد سعيد الريان عام ١٩٤٣ ، وهو كما تحدث عنه فاشره : « بقية أرشيء كالبقية التي لم تنشر في الأجزاء الثلاثة الأولى »^(٢٠)

المظهر الثاني : الشوقيات المجهولة التي قام بجمعها وتصنيفها وإثباتها عليها الدكتور محمد صبري ، وصدرت في جزءين ، ضم أولها القصائد التي يرجع تاريخها إلى الفترة الواقعة ما بين عامي ١٨٨٨ و١٩٠٣ ، ويضم الثاني قصائد الفترة الباقية من حياة الشاعر (١٩٠٤ - ١٩٣٢)

المظهر الثالث : القصائد المنسوبة إلى روح شوقي ، وسميها اختصاراً القصائد الروحية دون أن يعنى ذلك تسليمنا سلمنا بصحة الدعوى . وقد نشرت قصائد منها في مجلة « عالم الروح » التي كان يصدرها محمد هادي أبو الخير^(٢١) . وأعيد نشرها في كتاب « روح قصائد جديدة في كتاب الدكتور رموف عبيد » الإنسان روح لاحد » محرره . وفي كتاب « عروس فرعون » الذي أسلفنا بسببها الإشارة

والسؤال الذى يطرح نفسه علينا الآن هو

هل هذه النوعيات الثلاثة من المقاصد مصدر واحد ؟ أو
بعبارة أخرى هل يُحتمل أن يكون شوقى الذى هو بالقطع صاحب
الشوقيات الثابتة هو نفسه صاحب الشوقيات المجهولة والمقاصد
الروحانية ؟

وهدما من هذا البحث أن نقدم إجابة مدعومة بالدليل
الإحصائى على هذا السؤال ، معتمداً في الدليل الإحصائى على عالم
الإحصاء الإحصائى الشهير يول G. Udry Yule في مقياسه الذى
ابتكره وطوره واستخدمه في تمييز أساليب النشئين ، والكشف عن
جوانب الخوض في نسبة النصوص المجهولة للزلف . وسعالج على
الترتيب النقاط التالية

(أ) المقاييس .

(ب) تحديد الخصائص المدروسة

(ج) نتائج القياس .

(د) تحليل النتائج

٢ - المقاييس .

يس حتماً أن يكون حكم الذوق ونتيجة القياس على طرق
نفس ، والغالب أن يتعق مادام الحكم صادراً عن ذوق صفته الخبرة
والممارسة الطويلة لشق فنون الأدب وأساليب الأدباء ، ذلك
ما أكدناه في غير موضع من دراسات سابقة^(١٠) ، ونشير تأكيداً
هنا . غير أن الخبرة والممارسة من الأمور التى تستعصى على التحديد ،
كما أن مجال نصب لاختلاف الآراء والأنظار ، ومن ثم لا ينبغي أن
نتنظر من الأحكام الدوقية أن تكون موطاة بأوصاف ظاهرة متباعدة
يمكن على أساسها إقامة موزن المفاضلة والفرج بين الآراء عند
الاختلاف ، وقضية الشوقيات الثابتة والنسوية هي أحد الأمثلة
الواضحة لهذا الأمر ، إذ رأينا كيف تفاوتت الآراء في نسبة المقاصد
الروحانية ما بين مثبت ومكمر ومتردد بين الإثبات والإنكار ، لذلك لم
يكن بد من محاولة البحث عن مقياس يجرى تحكيمه عند
الاختلاف . وشرط هذا المقياس أن يكون موضوعياً Objective وثابتاً
Reliable وصحيحاً Valid ، وقد اجتمعت هذه الشروط -
على النحو الذى سيبيها بعد - في مقياس للعالم الإحصائى
البريطانى يول اقترحه لتمييز بين الخصائص الأسلوبية للمؤلفين . وهذا
ما سحاوون الإبانة عنه في هذه الفقرة من البحث .

والخصائص الأسلوبية تتوزع تنوعاً شديداً ، فيها ما يمتص إلى نسبة
النص في ذاته ، ومنها ما يخص العلاقة ما بين النص Text والموضع
Context أو - بعبارة أخرى - ما بين المقال والمقام . والنوع
الأول من هذه الخصائص لعمى محص - بمعنى أنه نمط خاص من
أنماط الاستعمال اللغوى يتأثر به أدب من أدب . وهذه الخصائص
الدوقية التى تشكل نسبة النص تنوع بدورها أيضا إلى خواص صوبية
وأخرى صربية أو تركيبية أو معجمية أو دلالية . والكشف عن هذه
الخواص موط بمسلمات التحليل اللغوى المختمة حيث مستخدم
الباحث طاقا متكاملة من الوسائل التحليلية نشق في مجموعها عن

الطرار اللغوى Grammatical Model الذى يرتصيه
الباحث أساساً لوصف الأسلوب وتشخيصه^(١١)

وليست الظواهر اللغوية جميعها على مستوى واحد من حيث
قابليتها لعمليات التشكيل الأسلوبى processes of
stylization ، فالظواهر الصوتية يحكم طبيعتها - تنصص للنظام
الصوقى في اللغة أكثر من خصوصها للصنع الأسلوبية - وإذا قارنا
بين الظواهر الصوتية وظواهر التركيب اللغوى بهذا الاعتبار ، وحدنا -
هذه التراكيب - بالرغم من خصوصها لنظام اللغة - نتيج مدسنى ،
حرية أكبر يظهرها عميره الأسلوبى ، وذلك لعدد امكانات التوزيع
في الخسل البطة والمركبة . والخسل القصيرة ونعده
والقديم ، والتأخير والحذف ، والذكر ، والمصل «يرصل
ولسخدام الروابط وغير ذلك

أما مجال للفردات واستخدامها فهو - بلاشك - أكثر أنواع
الظواهر اللغوية قابلية للتشكيل الأسلوبى . ومن ثم فإن التأثير الأسلوبى
يظهر واضحاً في هذا المجال أكثر من غيره ، ولذلك انتهت معظم
المقاييس المأداة إلى تحقيق نسبة النصوص إلى أصحابها نحو قياس
الفردات واستخدامها بطرق مختلفة^(١٢) . وقد أسهم في صبة هذه
للمقاييس عدد من اللغويين منهم جيرو Guiraud وجورج
ماباز Gosephine Miles وفاساك Vasak

وغيرهم^(١٣) . ومن بين الخصائص الأسلوبية التى حظيت بالاهتمام
خاصية تكرارية للفردات ، وهذه هي الخاصية التى ابتكر يول
مقياسه بهدف تحديدها كمصطلح أسلوبى .
ويعود تاريخ هذا المقياس إلى عام ١٩٤٤ حين أصدر يول كتاباً
له بعنوان :

«Statistical Study of Literary Vocabulary»
Cambridge University Press 1944.

وفي الفصلين الثالث والرابع من الكتاب شرح المؤلف مقياسه شرحاً
مستفيضاً ، وبنى الأساس الإحصائى له . وقدم في الكتاب عدداً من
تطبيقات المقياس أثبت قدرته على تمييز الخصائص الأسلوبية
للمؤلفين

وقد أطلق يول على مقياسه مصطلح «خاصية»
the characteristic ، وأراد له أن يكون مقياساً تتوافر فيه
صفة الموضوعية بحكم كونه مقياساً لفحص المادة المدروسة ، لا يتأثر
برغبات الدارس أو فكرته السابقة أو ميوله . وصفه الصفة بحكم
صلاحية لقياس خاصية تكرارية للفردات وهي من أهم السمات
الميزة المارقة بين الأساليب ، وصفه الثالث لأن نتائجه لا تتغير
مادامت تطبق على نص المادة ونفس الشروط

ويمتاز هذا المقياس بميزة ذات أهمية كبرى في تحليل الأساليب ،
فقد صاحه صاحبه بحيث لا تتأثر نتائجه الإحصائية بطول العمل
للدروس ، ومن ثم أصبح من الممكن مقارنة أعمال تختلف في طولها
دون أن تتأثر بالمقارنة إحصائياً . ويريد من أهمية هذه الميزة أن
النصوص التى تتبر عادة مشكلات حول أشخاص مؤلفها تمرص
حسها على الباحث كما هي ، ملاحقة له في اختيار الصور المناسب
لفحص بل عليه أن يتقنها على ما هي عليه . ومن هنا كان هذا

المقياس من أكثر المقاييس توافقاً مع طبيعة النصوص غير المعروية
وعبيعة المشكلات التي تنبثق منها

وقد مضى زمن طويل على صدور كتاب يول استحق مكانة خاصة عند دارسي الأسلوب ، ولكنه ظل مع ذلك غريباً على دارسي الأدب في أوروبا ، فلم يولوه ماهر جدير به من اهتمام ، ولم يبدوا منه كما كان متوقفاً . وإذا كانت هذه حاله بين بني جلدته فإن عربته عن دارسي اللغة ونقاد الأدب من أبناء العربية هي أشد . جعل هذه - بما أعلم - المرة الأولى التي يجري فيها تعريفهم بمقياس يول نظراً وتطبيقاً . ويروى يول بيت عدم إقبال دارسي الأدب العربيين على الاستفادة من مقياس يول إلى صعوبة النظرية الإحصائية التي بنى عليها^(١) . ولكنه مع ذلك يلاحظ أن صعوبة النظرية لا تستلزم بالضرورة صعوبة المقياس . إن المقياس بسيط حقاً ، ويمكن لأي دارس - كما يقول بيت - أن يستعمله بنفس الطريقة التي يمكنه بها أن يستعمل الآلة الحاسبة دون أن يصدع رأسه بالتفكير في ميكانيكية الآلة وبنظريتها^(٢) . وسنعرض الآن بشيء من البيان لفكرة المقياس ، والمادة التي ستخصصها للمقياس ، وعملية إحصاء الممرات وتصنيفها ، وطريقة حساب الخاصية على أساس معادلة يول .

أولاً : لفكرة المقياس .

أقام يول فكرة المقياس على أساس ما نلاحظه جميعاً من أن كل شيء يميل إلى استخدام مجموعة معينة من المفردات يشيع تكرارها هذه ، وهذه المجموعات من المفردات ذات التكرار العالي تختلف عادة من منشيء إلى آخر ، وكثيراً ما تشتمل المجموعات المفصلة عند بعضهم على كلمات . يحرص آخرون على تجنبها إلا على تجنب تكرارها . ويشأ عن هذه الحقيقة أن يختلف التوزيع التكراري frequency distribution للمفردات ، فهناك كلمات ترد في النص مرة واحدة ، وكلمات ترد في النص مرتين ، وأخرى ترد ثلاث مرات وهكذا . وهذا يعني أنه لا يمكن أن يتساوى في الواقع عدد المرات التي تتكرر فيها كل كلمة من كلمات النص مع مساوئها من الكلمات غير أن يول حاول في مقياسه مجموعة من العمليات الحسابية أن يحسب الاحتمال وقوع هذا التساوي المطلق كاحتمال عقل ، وأن يعطى النتيجة في شكل رقم حسابي بسيط مثل ٢٥ر٤ أو ٤٦ر٧ أو ٧٥ر... الخ . وبدل من أن يختلف الرقم الذي يشير إلى فرصة التساوي المطلق في التوزيع بناء على اختلاف التوزيع التكراري من نص إلى آخر . ولما كان هذا التوزيع يعكس إشار المؤلف واختياراته والتكرارات المسيرة لأسلوبه . افترض يول - وصدق فرضه بالتطبيق - وجود نقطة بين نتائج القياس وهو ما سماه « بالخاصية » وتبرر أساليب المشير بعضهم من بعض . كما افترض أيضاً أن لكل منشيء مدى معين حساب الخاصية بتأرجيح الأرقام بين طرفيه . وهذه الطريقة يمكنها إذا كان لدينا نص مجهول المؤلف فهو معروف إلى أكثر من واحد ، أن نحسب احتمالات نسبته بمقياس « الخاصية » في النصوص الثابتة الستة للمؤلفين الذين نهتم أن لهم علاقة بالنص المدروس . ثم نحسب « الخاصية » في هذا النص ومقارنة ما تأتي به نتائج المقياس

حتى نتوصل إلى إثبات أو نفي صلة النص بأحدهم . ومعوم أن حكمها بالإثبات أو النفي سيكون حكماً احتمالياً ، وأن درجة الاحتمال ستعتمد قوته وضعفها بحسب قرب نتيجة القياس أو بعدها في النص غير المعروى من مدى « الخاصية » الذي توصل إليه ، ليأخذ من النصوص الثمانية

غير أن نمة تنبئها لاند من إبراره والتأكيد عليه هنا ، وحلصته أن زيادة الرقم أو نقصه في مقياس يول ليس له دلالة تفوقية من حيث الخيال أو القبح أو ما شاكل ذلك بل تنحصر دلالته في كونه مؤشراً قوياً يدل على شخص المؤلف بحسب

ثانياً : المادة الخاصة للمقياس

استبعد يول أن يقوم حساب الخاصية على أساس تكرارية الأدوات أو الحروف أو الضائير . واحتصر الاسم Noun من أقسام الكلم باعتباره أن تكرارته من أبرز السمات الدالة على المشي . واختار من الأسماء نوماً محددات هو الاسم العام Common Noun^(٣) مستبعداً بذلك أسماء أعلام الأشخاص والأماكن وما يستعمل من الأسماء استعمال الصفة .

ولا ينبغي أن نستنتج من ذلك أن فصيلة الاسم هي وحدها الخطيرة بأن تكون مادة للمقياس ، فالصفات والأفعال والظروف جميعها يمكن أن تحقق المراد من تغيير الأساليب بقياسها

ولقد مضيت في بحثي هذا على أثر يول وبيت في حساب الخاصية للشوقيات على أساس تكرارية الأسماء ، غير أن مهمتي كانت أصعب نسبياً ، فالحوالي التقليدي يصح تحت الأسماء كل ما سوى الأفعال والحروف من كلم ، بحيث شمل مفهوم الاسم أسماء الأعلام والدوات واللعاني والضائير والأسماء الموصولة وأسماء الإشارة وأسماء الأفعال والظروف . أضف إلى ذلك أن النحو التقليدي لا يميز الاسم من الصفة في بحث أقسام الكلم . وحتى نقرب من تحديد أفضل للمادة المقيسة :

- (١) استبعدت أعلام الأماكن والأشخاص .
- (٢) استبعدت الضائير وأسماء الإشارة والأسماء الموصولة .
- (٣) استبعدت الصفات القياسية كاسم الفاعل واسم المفعول وصيغ المبالغة واسم التصليل والصفة المشبهة
- (٤) ما جاء على صيغة الوصف واستعمل استعمال الأسماء أدخلته في الإحصاء (ومثاله : الشاعر والشهيد والخطيب ... الخ)
- (٥) تنبئة الاسم أو جمعه لا تعد تكراراً للاسم المفرد إلا إذا تعددت صيغ جموع التكسير فإن تكرارات كل منها تحسب مستقلة عن الأخرى .
- (٦) تدخل في عدد الأسماء - بالإضافة إلى الاسم العام - المصدر وأسماء الزمان ، والمكان ، والآلة ، والمرة ، والهيئة ، وأسماء الأعداد ، والمواريث ، والمكاييل ، والمقاييس ، والجهات والأوقات .

٥٦ إحصاء المقدرات وتصنيفها

لا بد لحساب الخاصية من عمل يسبقها وهو إحصاء المقدرات الخاصة للقياس وتصنيفها والمهدف من هذا العمل هو التوصل إلى التوزيع التكرارى للمعدرات . ويتم هذا العمل باتباع الخطوات الآتية

- (١) كتابة كل اسم يرد لأول مرة في بطاقة مستقلة مع كتابة المادة الأصيلة للاسم على طريقة المعاجم في الزاوية العليا من البطاقة
- (٢) الإشارة إلى كل تكرار للاسم بعلامة معينة على البطاقة الخاصة به
- (٣) ترتيب البطاقات تبعاً لمادة الاسم على طريقة المعجم تسهيل مراجعة التكرارات والتأكد من تسجيلها في البطاقات الخاصة بها .
- (٤) بعد الانتهاء من حصر جميع الأسماء وتكراراتها نقوم بتصنيف الأسماء حسب فئات تكرارها ، فنقوم بتجميع الكلمات التي وردت مرة واحدة معا . ثم الكلمات التي وردت مرتين ، ثم الكلمات التي وردت ثلاث مرات ... وهكذا ، ثم تجمع البطاقات الخاصة بكل فئة مع بعضها في حزمة واحدة
- (٥) نقوم بإحصاء عدد البطاقات التي تألف منها كل فئة ، وهكذا نصل إلى التوزيع التكرارى للمعدرات .

والحق أن هذه الخطوات الخمس السابقة هي آفاق مراحل العمل على الإطلاق . فإذا انتهينا منها أمكننا وضع قائمة بفئات التكرار وعدد الكلمات التي تتكون منها كل فئة . وبعد ذلك يصبح حساب الخاصية أمراً سهلاً بإجراء مجموعة من العمليات الحسابية كالجمع والطرح والصرب والقسمة على آلة حاسبة . وبيان العمليات الموصلة إلى حساب الخاصية بتطبيق مقياس يول هو موضوع الفقرة التالية .

٥٦١ : معادلة يول لحساب الخاصية

بعد حصولنا على قائمة التوزيع التكرارى للمعدرات من الخطوات الخمس التي أسلفنا بيانها ينحى لإجراء حساب الخاصية القيام بمجموعة من العمليات الحسابية ، وذلك للتوصل إلى القيم التي سندخلها في معادلة يول . وهذه العمليات هي :

- ١ - ضرب الفئة (وسمى لها بالرمز s) \times عدد الكلمات المكونة لفئة (وسمى له بالرمز c)
- ٢ - ضرب مربع الفئة (ورمز s^2) \times عدد الكلمات المكونة للفئة (ع) .
- ٣ - إيجاد مجموع القيم الناتجة من العملية (١) على مستوى النص كله (وسمى له بالرمز Σsc)
- ٤ - إيجاد مجموع القيم الناتجة من العملية (٢) على مستوى النص كله (وسمى له بالرمز $\Sigma s^2 c$) .
- ٥ - بطرح (٣) من (٤) ينتج لنا مجموع الفروق (وسمى له بالرمز $\Sigma sc - \frac{(\Sigma sc)^2}{\Sigma s^2 c}$)

- ٦ - يقسم مجموع الفروق على مربع Σsc أى على (٥) (سج) .
- ٧ - يضرب ناتج القسمة من العملية (٦) $\times 10000$ لنفادى لكسور العشرية الطويلة .
- ٨ - حاصل الصرب من العملية (٧) يمثل الرقم الدال على الخاصية المراد حسابها .

ويصح من الخطوات التالية السابقة أن المعادلة التي يجرى على أساسها حساب الخاصية (وسمى للخاصية في المعادلة بالرمز K) يمكن صياغتها على النحو التالي :

$$K = \frac{\Sigma sc - \frac{(\Sigma sc)^2}{\Sigma s^2 c}}{10000}$$

ولايحول القارىء ماسبقه من عمليات ، فالأمر يسير إلى حد كبير ، وحرصاً على توضيح مادكرنا مثال عمل يكرر أن يبتدى به الدارس فيما قد يحرص له من مشكلات قد تلجئه إلى تطبيق مقياس يول فسوف المثال الآتي

لننظر أن لدينا بصاً يتكون التوزيع التكرارى للمعدرات فيه حسب الميز في الجدول (٢) . ولنحاول أن نتبع على أساس كمية حساب الخاصية ذلك .

جدول (١)

الفئة	عدد الكلمات المكونة للفئة
س	ع
١	٦٠
٢	٢٠
٣	١٠
٤	٥

جدول (٢)

١	٢	٣	٤	٥	٦
عدد	عدد	عدد	عدد	عدد	عدد
الكلمات	الكلمات	الكلمات	الكلمات	الكلمات	الكلمات
س	ع	س ² ع	س ²	س ² ع ²	الفرق
٦٠	٦٠	٦٠	١	٦٠	-
٢٠	٢٠	٢٠	٤	٨٠	١٠
١٠	١٠	١٠	٩	٩٠	٦٠
٥	٥	٥	١٦	٨٠	٦٠

المجموع - | ١٥٠ = ٦٠ | - | ٣١٠ = ٣٠ | = ١٦٠ = مجموع الفروق

ثانياً: من الشوقيات المجهولة

- ١ - حكاية السودان ١٢١ / ١ - ١٢٣ وهي بتوقيع (شاب مصري)
- ٢ - نسمة البجان في مدح خير سلطان ١٢٥ / ١ - ١٢٨ وهي بتوقيع (مجهول)
- ٣ - رواية عاشوده ١٢٦ - ١٢٦ وهي بتوقيع (شعر مصري)
- ٤ - عراقى وماحق ٢٥٥ / ١ - ٢٥٦ بدون توقيع
- ٥ - عاد لها عراقى ٢٥٧ / ١ - ٢٥٨ بدون توقيع
- ٦ - صوت المظالم ٢٦٢ / ١ - ٢٦٥ بدون توقيع
- ٧ - جيد الخليفة ٣٠٦ / ١ - ٣٠٧ شاعر حكيم من أكبر شعراء العصر مصر
- ٨ - عام الكف ٣٠ - ٣١ بتوقيع (ش)
- ٩ - العبدان السعدان ٨٦ - ٨٨ بدون توقيع

ولقد راعينا فيما انتجناه من الشوقيات الثابتة التشابه العام في الموضوعات مع الشوقيات المسوبة . وإن كان هذا ليس شرها ضرورياً كما أننا أضفنا إلى الشعر السياسي الذى احتراها نصيدين إحداهما في التأملات والحكمة وهي «ذكرى كارلارمون» وذلك في قبل من أن روح شوقي عارضتها بقصيدة أخرى من نفس النوع والقافية . أما القصيدة الأخرى فكانت عاطفية وصفية من قبيل التوقيع وهي قصيدة «زحلة» كذلك روعى في جميع قصائد الشوقيات المجهولة التي احتراها أن تكون - كما هو واضح - من نوع غير صريح في نسبته إلى الشاعر . كان هذا هو المعيار الأساسى الذى حكم الاختيار

ثالثاً القصائد الروحية

- | القصيدة | مصدرها |
|--------------------------------|---------------------------------|
| ١ - إلى المشتكى | الإنسان روح دجند ١ - ٥١٨ - ٥٢٣ |
| ٢ - في الذكرى السادسة والعشرين | الإنسان روح لاجند ١ - ٥٤٧ - ٥٤٩ |
| ٣ - صوت من الغيب | عروس فرعون ٥٤ - ١٥٥ |
| ٤ - ذكريات | عروس فرعون ١٥٦ - ١٥٩ |
| ٥ - حبى الذكريات | عروس فرعون ١٦٠ - ١٦١ |
| ٦ - حبة وعراق | عروس فرعون ١٦٢ - ١٦٣ |
| ٧ - خواطر | عروس فرعون ١٦٤ - ١٦٦ |
| ٨ - مساء الصخرة المنصرفة | عروس فرعون ١٦٧ - ١٦٩ |
| ٩ - حبة الشهداء | عروس فرعون ١٧٩ - ١٧٩ |

ويبين الجدول (٣) الملتصق الكلى للكلمات وعدد الاسماء الخاصة للقباس في النوعيات الثلاثة وقد فصلت فصلاً شاملاً ولا تستخدم طريقة العينات نظراً لأن طول الفصائل يسمح بمثل ما

المعلومات الواردة في الجدول (١) تعنى ببساطة أن النص الذى لدينا يشتمل على ٦٠ كلمة ووردت كل منها مرة واحدة - و٢٠ كلمة ووردت كل منها مرتين - و١٠ كلمات ووردت كل منها ثلاث مرات وهكذا .. وهذا هو مايسمى بالتوزيع التكرارى للمعلومات وعلى أساس المعلومات الواردة في الجدول (١) يمكن عمل الجدول (٢) الذى صيغناه بالأرقام اللازمة لمعادلة يول . وعرجة الخطوات السابق يابها على جدول (٢) يتبين لنا من العمود الثالث والخامس والسادس كيف يمكن إيجاد القيم الثلاث اللازمة لمعادلة يول وهي مجهول . مجهول . مجهول . ولا كانت للمعادلة كما ذكرنا هي

$$\frac{مجهول - مجهول}{مجهول} \times 10000 = 10000$$

(مجهول)

أو هي بطريقة أخرى

$$\frac{مجهول - مجهول}{مجهول} \times 10000 = 10000$$

(مجهول)

من يمكن حساب قيمة ك بالنسبة للنص المعروض على النحو التالى

$$\frac{٣٩٠ - ١٥٠}{١٥٠} \times 10000 = 10000$$

(١٥٠)

أو بعبارة أخرى

$$\frac{١٦٠}{٢٢٥٠٠} \times 10000 = 10000$$

(١٥٠)

وهكذا يمكننا الحصول على الرقم الذى نعتز به معادلة يول كخاصية مميزة يمكن بها قياس تكرارية المفردات في النصوص .

٣ - العينات المدروسة

نتبعنا لتطبيق المقاييس تسع قصائد من كل من الشوقيات الثابتة والشوقيات المجهولة والشوقيات الروحية . وهذا يابها :

أولاً - من الشوقيات الثابتة .

- ١ - ذكرى كارلارمون ٨٤ - ٩٠
- ٢ - شهيد الحب ٢٢١ - ٢٢٤
- ٣ - الابدلس الجديدة ٢٢٩ - ٢٣٠
- ٤ - حبة البرك ٢٨٥ - ٢٨٠
- ٥ - المزمع ١٥٣ - ١٥٦
- ٦ - رحة ١٧٨ - ١٨١
- ٧ - ذكرى استغلال سورنا وذكرى شهدائها ١٨١ - ١٨٣
- ٨ - الحربه المنصرمة ١٨٧ - ١٨٨
- ٩ - نحة الشاعر في مؤخر تكريمه ١٩٠ - ١٩٣

الفحص الشامل أما حين تكون النصوص مفردة في الطول ففي إمكان الباحث أن يستعمل العينات بدلا من النصوص الكاملة .

جدول رقم (٣)

نوعية الشعر من حيث نسبة	العدد الكلي للكلمات	العدد الداخل في الإحصاء
لشوقيات الثامنة	٤٨٤٤	٢١٥٢
لشوقيات المجهولة	٤١٧٨	١٤٦١
القصائد الروحية	٤١٢٦	١٧٩٣
المجموع	١٣١٤٨	٥٤٠٦

جدول (٥)
ذكرى كادفلون^(٢٨)

عدد	نوع	نوع	نوع	نوع	نوع
الكلمات	عدد الكلمات	عدد الكلمات	عدد الكلمات	عدد الكلمات	عدد الكلمات
س	ع	س	ع	س	ع
١	١٥٤	١	١٥٤	١٥٤	١٥٤
٢	١٩	٤	٢٨	٧٦	٢٨
٣	٦	٩	١٨	٥٤	٣٦
٤	١	١٦	٤	١٦	١٦
٥	١	٦	٦	٣٦	٣٠
المجموع	-	٢٢٠	-	٣٣٦	١١٦
١١٦	١١٦	٢٤٠	٤٨٤٠٠	٢٤٠	٢٤٠
١١٦	١١٦	٢٤٠	٤٨٤٠٠	٢٤٠	٢٤٠

جدول (٦)
قصيدة «شهاد الحق»^(٢٩)

عدد	نوع	نوع	نوع	نوع	نوع
الكلمات	عدد الكلمات	عدد الكلمات	عدد الكلمات	عدد الكلمات	عدد الكلمات
س	ع	س	ع	س	ع
١	١٢٣	١	١٢٣	١٢٣	١٢٣
٢	١٦	٤	٣٢	٦٤	٣٢
٣	٢	٩	٩	٢٧	١٨
٤	١	٥	٥	٢٥	٢٠
المجموع	-	١٦٩	-	١٦٩	٧٠
٧٠	٧٠	٢٨٥٦٩	٢٨٥٦٩	٢٨٥٦٩	٢٨٥٦٩

جدول (٧)
قصيدة «الزفر»^(٣٠)

عدد	نوع	نوع	نوع	نوع	نوع
الكلمات	عدد الكلمات	عدد الكلمات	عدد الكلمات	عدد الكلمات	عدد الكلمات
س	ع	س	ع	س	ع
١	١٧٧	١	١٧٧	١٧٧	١٧٧
٢	٢٠	٤	٤٠	٨٠	٤٠
٣	٩	٩	١٨	٥٤	٣٦
٤	٤	٦	١٦	٦٤	٤٨
٥	١	٥	٥	٢٥	٢٠
٦	١	٦	٦	٣٦	٣٠
المجموع	-	٢١٢	-	٢١٢	١٧٤
١٧٤	١٧٤	٢١٢	٢١٢	٢١٢	٢١٢

٤ - نتائج القياس

يورد فيما يلي مجموعة من الجداول الإحصائية ضمنها نتائج حساب «الخاصية» طبقا لمعادلة يول في العينات التي اخترناها وعددها ٢٧ قصيدة ، مرادف ترتيب القصائد التسع في كل مجموعة من المجموعات الثلاث ترتيبا تصاعديا ، بحيث بدأ بالقصيدة التي سجلت أصغر الأرقام ونشئ بالقصيدة التي بلغت فيها «الخاصية» أعلى ما وصلت إليه القصائد من قيمة .

أولا : الشوقيات الثامنة

جدول (٤)
قصيدة «الحية الشاهر في عزقر نكريمه»^(٣١)

عدد	نوع	نوع	نوع	نوع	نوع
الكلمات	عدد الكلمات	عدد الكلمات	عدد الكلمات	عدد الكلمات	عدد الكلمات
س	ع	س	ع	س	ع
١	١٧٠	١	١٧٠	١٧٠	١٧٠
٢	١٧	٤	٣٤	٦٨	٣٤
٣	٨	٩	١٨	٧٢	٤٨
٤	١	١٦	٤	١٦	١٦
٥	١	٧	٧	٤٩	١٢
المجموع	-	٢٣٩	-	٢٣٩	١٣٦
١٣٦	١٣٦	٢٣٩	٢٣٩	٢٣٩	٢٣٩

قصيدة «عرواني وعاجي» (٤٠)

العدد	العدد		العدد		العدد
	عدد الكلمات	عدد الكلمات	عدد الكلمات	عدد الكلمات	
عدد	عدد الكلمات	عدد الكلمات	عدد الكلمات	عدد الكلمات	عدد
١	٩٠	١	٩٠	٩٠	٩٠
٢	١٣	٤	٢٦	٥٢	٥٢
٣	٢	٩	٦	١٨	١٨
٤	١	١٦	٤	١٦	١٦

المجلد - ج ١ - ١٢٩ - مج ٢ - ١٧٦ - ج ٣ - الفصل = ٨٠

$$F_{1,0} = \frac{1}{2} \quad \text{if } n = 0 \quad \text{if } n = 1$$

144

تحيية: صوت العظام. ^(١٦)

الفرق	عدد		اللفظ		الفرق
	ع	ص	عدد الكلمات	اللفظ	
—	١٦٤	١	١٦٤	١	١
٦٦	١٣٢	٤	٦٦	٣٣	٢
٦٦	٩٤	٥	٣٣	١١	٣
٣٦	٤٨	١٦	١٢	٣	٤
٢٠	٢٥	٢٥	٥	١	٥
٩٠	١٠٠	١٠٠	١٠	١	١٠

فصل - ج - ٢٩٠ - حصہ - ۵۶۸ - مجلہ الفول - ۲۷۸

773 TYA
 All: x 3444 = 21

جیلوں (۱۹)

المصباح: «تجربة التبريد» (١٧)

العدد	عدد الكلمات	العدد × عدد الكلمات	مربع العدد	مربع عدد الكلمات	مجموع					
						عدد الكلمات	عدد الكلمات	عدد الكلمات	عدد الكلمات	عدد الكلمات
العدد	ع	ع × ع	ع ²	ع ²	ع × ع ²					
—	100	10000	100	100	10000					
07	78	6084	63	3969	250566					
16	66	4356	54	2916	237456					
25	54	2916	45	2025	132300					
34	42	1764	36	1296	63504					
43	30	900	27	729	24300					
52	18	324	18	324	5832					
61	6	36	6	36	216					
70	0	0	0	0	0					
79	0	0	0	0	0					

النسب - مج ١ - ٢٦١ - مج ٣ - ١٨٩ - مج ٤ - ٢٢٨

$$\frac{F_{T,0}}{F_{T,0} + F_{T,1}} \times 100 = 4$$

779

TTA

نعمية و عام الكهنة (٣٧)

الفئة	عدد الكلمات	المتوسط \bar{x}	مجموع المتوسطات	مجموع الفئات $\sum x^2$	الفرق				
						عدد الكلمات	المتوسط	مجموع المتوسطات	مجموع الفئات $\sum x^2$
١	٧٥	٧٥	٦	٧٥	١				
٢	٤	٨	٤	١٩	٨				
٣	١	٣	٩	٩	٦				
المجموع	-	٨٦ = ١	-	١٠١ = ٣	١٥ = الفرق				

المجموع - ١٤ = ٨٦ - ١٠٠ = ١٤ الفرق = ١٤

$$1A_2 = \frac{12}{1799} \times 1000 = 6.67$$

العبدان العبدان (TAP)

العدد	العدد x	العدد y	العدد x	العدد y
العدد	العدد x	العدد y	العدد x	العدد y
1	116	1	116	1
2	28	2	28	2
3	9	3	9	3
4	17	4	17	4
المجموع	160	10	160	10

المجموع - ١٥١ = ٢ - ١٩٧ = ٤ + المربع = ١٦

$$V_{27} = \frac{19}{778.1} \times 1000 = 24$$

قصيدة: «عاد لما عراني» (٣٩)

العدد	عدد الكلمات	العدد × عدد الكلمات	العدد × عدد الكلمات	العدد × عدد الكلمات	العدد
١	٤٧	١	٤٧	١	١
٢	٥	١٠	١٠	١٠	٢
المجموع	-	٥٧	-	٦٧	١٠

المصدر - المجلد - ٥٧ - المجلد - ٦٧ - المجلد - ١٠

$$F_{\text{eff}} = \frac{F_0}{F_{\text{eff}}} \times 1000 = 10$$

$$P_{r,A} =$$

جدول (٢٠)
قصة «حكاية السودان»^(١٢٧)

الصفحة	عدد الكلمات	الجملة	مجموع	مجموع الكلمات
س	ع	س	ع	س
١	١٠١	١	١٠١	١٠١
٢	١٠	٢	٢٠	٢٠
٣	٥	٩	١٥٠	١٥٠
٤	٢	١٦	٣٢	٣٢

المجموع - - - - - ١٤٤ - ١٤٤ - ٢١٨ - ٢١٨ - ٧٤ - ٧٤

$$١٤٤ = \frac{٧٤}{٢٠٧٣٦} \times ١٠٠٠٠ = ٣٥,٧$$

جدول (٢١)
قصة «عيد الخليفة»^(١٢٨)

الصفحة	عدد الكلمات	الجملة	مجموع	مجموع الكلمات
س	ع	س	ع	س
١	٩٥	١	٩٥	٩٥
٢	١٧	٢	٣٤	٣٤
٣	٩	٩	١٨	١٨
٤	٣	١٦	١٢	١٢
٥	١	٢٥	٥	٥

المجموع - - - - - ١٦٤ - ١٦٤ - ٢٩٠ - ٢٩٠ - ١٢٦ - ١٢٦

$$١٦٤ = \frac{١٢٦}{٢٩٨٩٦} \times ١٠٠٠٠ = ٤٢,٨$$

لذلك : القصائد الروحية :

جدول (٢٢)

قصة «الذكرى السابعة والعشرين»^(١٢٩)

الصفحة	عدد الكلمات	الجملة	مجموع	مجموع الكلمات
س	ع	س	ع	س
١	١٤١	١	١٤١	١٤١
٢	٢٣	٢	٤٦	٤٦
٣	٢	٩	١٨	١٨
٤	١	١٦	١٦	١٦
٥	١	٢٥	٥	٥

المجموع - - - - - ٢٠٢ - ٢٠٢ - ٢٩١ - ٢٩١ - ٩٠ - ٩٠

$$٢٠٢ = \frac{٩٠}{٢٢٩١} \times ١٠٠٠٠ = ٣٨,٨٤$$

جدول (٢٣)
قصة «ذكريات»^(١٣٠)

الصفحة	عدد الكلمات	الجملة	مجموع	مجموع الكلمات
س	ع	س	ع	س
١	١٦٧	١	١٦٧	١٦٧
٢	٢٨	٢	٥٦	٥٦
٣	٨	٩	٢٤	٢٤
٤	٣	١٦	١٢	١٢
٥	١	٢٥	٥	٥
٦	١	٣٦	٣٦	٣٦

المجموع - - - - - ٢٧٠ - ٢٧٠ - ٤٦٠ - ٤٦٠ - ١٩٠ - ١٩٠

$$٢٧٠ = \frac{١٩٠}{٧٢٩٠٠} \times ١٠٠٠٠ = ٢٦,١$$

جدول (٢٤)

قصة «أساة الطرقة العنصرية»^(١٣١)

الصفحة	عدد الكلمات	الجملة	مجموع	مجموع الكلمات
س	ع	س	ع	س
١	١١٧	١	١١٧	١١٧
٢	١٢	٢	٢٤	٢٤
٣	٣	٩	٩	٩
٤	٣	١٦	١٢	١٢

المجموع - - - - - ١٦٦ - ١٦٦ - ٢٤٠ - ٢٤٠ - ٧٨ - ٧٨

$$١٦٦ = \frac{٧٨}{١٢٦٢٤٨} \times ١٠٠٠٠ = ٢٩,٧$$

جدول (٢٥)

قصة «نحية الشهداء»^(١٣٢)

الصفحة	عدد الكلمات	الجملة	مجموع	مجموع الكلمات
س	ع	س	ع	س
١	١٨٣	١	١٨٣	١٨٣
٢	١٩	٢	٣٨	٣٨
٣	٩	٩	٢٧	٢٧
٤	٢	١٦	٨	٨
٥	٣	٢٥	١٥	١٥
٦	٢	٣٩	١٤	١٤

المجموع - - - - - ٢٨٥ - ٢٨٥ - ٢٢٥ - ٢٢٥ - ٢٤٠ - ٢٤٠

$$٢٨٥ = \frac{٢٢٥}{٨١٧٢٥} \times ١٠٠٠٠ = ٢٧,٥$$

جدول (٢٦)
قائمة أصوات من الغيب (١٩)

العدد	عدد	العدد	العدد	العدد	العدد
الكلمات	عدد	الكلمات	عدد	الكلمات	عدد
س	ع	س	ع	س	ع
١	٩٠	١	٩٠	١	٩٠
٢	١٢	٢	١٢	٢	١٢
٣	٩	٣	٩	٣	٩
٤	٥	٤	٥	٤	٥
المجموع	-	المجموع	-	المجموع	-
	١١٦		١١٦		١١٦

$$\frac{37,2}{13606} \times 10000 = 273,2$$

جدول (٢٧)
قائمة إلى المشككين (٢٠)

العدد	عدد	العدد	العدد	العدد	العدد
الكلمات	عدد	الكلمات	عدد	الكلمات	عدد
س	ع	س	ع	س	ع
١	٢٢٦	١	٢٢٦	١	٢٢٦
٢	٢٦	٢	٢٦	٢	٢٦
٣	٩	٣	٩	٣	٩
٤	٨	٤	٨	٤	٨
٥	١٩	٥	١٩	٥	١٩
المجموع	-	المجموع	-	المجموع	-
	٣٢٢		٣٢٢		٣٢٢

$$\frac{86}{10429} \times 10000 = 82,6$$

جدول (٢٨)
قائمة لمحبة وعرفان (٢١)

العدد	عدد	العدد	العدد	العدد	العدد
الكلمات	عدد	الكلمات	عدد	الكلمات	عدد
س	ع	س	ع	س	ع
١	٨٩	١	٨٩	١	٨٩
٢	٩	٢	٩	٢	٩
٣	٢	٣	٢	٣	٢
٤	٧	٤	٧	٤	٧
المجموع	-	المجموع	-	المجموع	-
	١١٤		١١٤		١١٤

$$\frac{78}{12999} \times 10000 = 60$$

جدول (٢٩)
قائمة حنين المذكرات (٢٢)

العدد	عدد	العدد	العدد	العدد	العدد
الكلمات	عدد	الكلمات	عدد	الكلمات	عدد
س	ع	س	ع	س	ع
١	٨٧	١	٨٧	١	٨٧
٢	١١	٢	١١	٢	١١
٣	٣	٣	٣	٣	٣
٤	٣	٤	٣	٤	٣
٥	٦	٥	٦	٥	٦
المجموع	-	المجموع	-	المجموع	-
	١٠٦		١٠٦		١٠٦

$$\frac{57,3}{18496} \times 10000 = 309,9$$

جدول (٣٠)
قائمة وعواظ (٢٣)

العدد	عدد	العدد	العدد	العدد	العدد
الكلمات	عدد	الكلمات	عدد	الكلمات	عدد
س	ع	س	ع	س	ع
١	١١٧	١	١١٧	١	١١٧
٢	١٥	٢	١٥	٢	١٥
٣	٣	٣	٣	٣	٣
٤	٧	٤	٧	٤	٧
٥	٢	٥	٢	٥	٢
٦	١٣	٦	١٣	٦	١٣
المجموع	-	المجموع	-	المجموع	-
	١٨٧		١٨٧		١٨٧

$$\frac{76,6}{38969} \times 10000 = 196,5$$

تلكم هي المعطيات التي أسفر عنها تطبيق معادلة بوب على القصائد المختارة ، ولنبحث الآن فيما عسى أن تشير إليه هذه المعطيات بمواقف تدل عليه من دلالات ، وذلكم هو موضوع لفقره التالية

٥ - تحليل النتائج

هل يمكن أن تكون هذه النوعيات الثلاث من القصائد صادرة عن شاعر واحد؟ - ذلك هو السؤال الذي طرحناه في مقدمة بحث عن الماتب والنسب من شعر شوقي ، وجعلنا غاية الدراسة أن نصل في أمره إلى جواب . وبحاول باستقراء نتائج القياس التي خرجنا بها في الفقرة السابقة أن نتعرف إلى الكمية التي يمكن أن تغيد بها من الدراسة الإحصائية الأسلوبية لحل بعض المفصلات الناشئة عن انحلاط الأنساب في الأحوال الأدبية خاصة وفي النصوص المكتوبة عامة .

ولاشك أن مناط الحكم بصحة النسب أو ضاده في هذه القضية بما هو مدى ما استكشفه بوسائلنا المنهجية من تشابه أو تباين في الخصائص الأسلوبية بين النماذج للشعرة والنماذج الصحيحة النسب . وهذا المعيار هو الذي يسمى بحكمه سواء صدر الباحث في حكمه عن ذوق ذاتي أو معيار موضوعي . وفي هذه الفقرة من البحث سمالمج النقاط الآتية على الترتيب

أولاً - دلالة المدى

ثاني - دلالة القيمة المتوسطة

ثالثاً - تحقيق نسبة الشوقيات المجهولة

رابعاً - تحقيق نسبة القصائد الروحية

خامساً - مشكلة لداخل الخصائص الأسلوبية بين المؤلفين .

ولبدأ بالنقطة الأولى

أولاً - دلالة المدى

مع إحصائنا بالمدى range الفرق بين أكبر رقم وأصغر رقم سجلها مقياس يوب في كل مجموعة من المجموعات الثلاث وينصح من الجدول (٣١) - الذي ضمناه المعلومات الخاصة بالفروق المدى - أن حساب المدى يؤكد وجود فروق واضحة ما بين الشعر الثابت والشعر المنسوب بوعيه . وهذه إشارة ظاهرة للدلالة على وجود تمايز واضح بينها من حيث خاصية تكرارية المقدرات التي هي - كما ذكرنا - من أول الخصائص الأسلوبية على شخص للشعر .

جدول رقم (٣١)

فروق المدى

الرقم الأكبر الرقم الأصغر المدى

الشوقيات الثابتة	٣٧,٣	٢٣,٨	١٣,٥
الشوقيات المجهولة	١٦,٨	١٠,٣	٣٦,٥
القصائد الروحية	٧٦,٦	٢٢,١	٥١,٥

وهذا التباين والاختلاف بين الشعر الثابت والشعر المنسوب بوعيه - وإن كان هو الطابع العام للعلاقة بينها - يختلف اختلافاً كمياً واضحاً بين الشوقيات المجهولة والقصائد الروحية ، فكل حين يصل الفرق بين الشوقيات الثابتة والقصائد الروحية (٤١) تجده لا يتجاوز مع الشوقيات المجهولة (٢٣)

ومن الطبع أن يستتبع من هذا أن درجة الانحراف في الشوقيات المجهولة من النمط الذي يمثل الشعر الثابت ضئيلة نسبياً إذا ما قاست بدرجة الانحراف بين وبين القصائد الروحية .

وهذان البحثان على جانب من الأهمية كبير ، ذلك أن دلالة قياس الخصائص الأسلوبية من أبرز الظواهر المحددة للقيمة الأسلوبية . كما أن عكس هذه القضية صحيح أيضاً ، إذ يرتبط أنماط المدى بمجموعة الأسلوب وانعدام التميز وضعف الدلالة على مؤلفه

ويشأ عن المقولة السابقة فرضية أخرى نعتقد صوابها ، وهي أن اتساع المدى يجعل احتمال تعدد مصادر النصوص (أي مؤلفيها) كبيراً ، كما أن ضيق المدى شاهد قوي على رجحان احتمال وحدة المصدر . وفي ضوء ذلك يمكننا أن نقدر ضيق المدى في الشوقيات الثابتة ، واتساعه إلى حد ما في الشوقيات المجهولة ، وبلغ هذا الاتساع أقصى ما وصل إليه في القصائد الروحية .

إن دلالة المدى تقول في وضوح : إنه في مقابل المؤلف الواحد في الشعر الثابت يوجد مؤلفون متعددون بدرجات متفاوتة في الشعر المنسوب .

ثانياً : دلالة القيمة المتوسطة

لننظر إلى المسألة من زاوية أخرى مستخدمين مقياس المتوسط الحسابي الذي يمكن إيجاد قيمته بجمع القيم الخاصة بكل مجموعة من المجموعات الثلاث ، ونقسمها على ٩ وهو عدد القصائد في كل مجموعة .

وحساب متوسط قيمة (ك) في الشوقيات الثابتة وجدنا أن نتائج هو ٢٣ و ٢٩ (ودلك بقسمة ٢٣٦,١ في الشوقيات المجهولة ٢٨ و ٩٧ (وهو خارج قسمة ٢٩٠,٨ في القصائد الروحية فتصل القيمة إلى ٤٢,٧٨ . أي أن الفرق بين قيمة (ك) في الثابتة والمجهولة لا يتجاوز ٢٦,٧٨ . وفي الشوقيات الثابتة والروحيات ١٣,٥٥ ، وهو فارق من الظهور بحيث لا يمكن تجاهله . وهذه النتيجة تؤكد مرة أخرى ما سبق أن توصلنا إليه بحساب المدى من كوجود شبه قوي بين الشوقيات الثابتة والمجهولة وتمايز واضح بين كليهما من جهة والقصائد الروحية من جهة أخرى

ثالثاً - تحقيق نسبة الشوقيات المجهولة

يشير حساب المدى وحساب القيمة المتوسطة إلى تعدد المؤلفين في الشوقيات المجهولة وإن تكن بسبته أقل بكثير من ثلث التي نسبها لها نتائج القياس في القصائد الروحية . وسنحاول الآن أن نحقق الشوقيات المجهولة عن قرب لتحقيق نسبة القصائد في ضوء الدليل الإحصائي .

إذا أخذنا قيمة المدى في الشوقيات الثابتة حداً معيارياً لقياس قبحنا لنا أن قصائد الشوقيات المجهولة النسخ يمكن تصنيفها بهذا الاعتبار إلى ثلاثة أصرب

الأول : قصائد تقع من حيث قيمة (ك) خلال المدى المعيارى وعددها خمس

الثاني : قصائد تقع قيمة (ك) منها دون المدى المعيارى وعددها ثلاث

الثالث : قصيدة واحدة تتجاوز قيمة (ك) هذا المدى المعيارى وستفصل حديثاً هنا على القصائد التي تجاوزت المدى المعيارى أو وقعت دونه ، فهذه هي القصائد التي يرشحها الدليل الإحصائي لأن يكون أحق بالثبات في صحة انتسابها إلى شعر شوقي

والقصائد الثلاث التي لم تصل قيمة (ك) فيها إلى الحد المعياري الأدنى هي «رواية فاشودة» وكانت بتوقيع «شرم برم» و«عام الكعب» بتوقيع (ش) وهما العبدان السعيدان وهي عمل من أي نوع .

فأما «رواية فاشودة» فقد سبها الدكتور صبرى إلى شوق في محته الذى ألقاه في (مهرجان أحمد شوقي) بمناسبة ذكره السادسة والعشرين ، وذلك لأن أسلوب أمير الشعر يتم عليه^(٥٤) . ثم شره في الشوقيات بمهولة بقلا عن المؤيد^(٥٥) وجاء في تمهيد المؤيد بالقصيدة قوله : «جاءتنا هذه الرواية البديعة من أحد الظرفاء» . واستدل الدكتور صبرى في الحاشية لصحة نسبة القصيدة بما جاء في الجزء العاشر من مجلة الجامعة (عدد يناير ونصف فبراير ١٩٥٩) : «إذ نسبت القصيدة إلى «شاعر النيل» كما جاء في التمهيد لما فون امهر . ولم يسم الناظم لأن لقب شاعر النيل يتم عليه»^(٥٦) .

وعن نسبته نسبة هذه القصيدة إلى شوقي اعتمادا على الدليل الإحصائي (إذ قيمة ك لم تتجاوز فيها ١٠٠٣ وهي قيمة تخصص بشكل ظاهر من قيمة الحد المعياري الأدنى) ، ولأن لقب «شاعر النيل» تناهه أكثر من شاعر فهو ليس قطعى الدلالة على أحمد شوقي ، وكذلك لأن توقيع «شرم برم» توقيع فريد في الشوقيات المجهولة لم يتكرر في نثر من القصائد الأخرى المنسوبة لشوق بعكس التوقيعات الأخرى . ويلاحظ أيضا أن الدكتور صبرى لم يوثق رأيه في نسبة القصيدة بشهادة الرجال كتابه في مواطن أخرى كثيرة .

وأما قصيدة «عام الكعب»^(٥٧) فقد نشرها جريدة الظاهر مع عبارة نقول «وردت إلينا هذه القصيدة مع بريد الخارج» . ويعتقد الدكتور صبرى أن القصيدة لشوق مستدلا بأنه كان من عادات السفر إلى الخارج في صيف كل عام . وبأن «الظاهر» نشرت له قصائد كثيرة بإمضاء (ش) . ويذكر المحقق أن «الأستاذ طاهر حتى يعارض في نسبتها لشوق» . ولكن الأستاذ الجليل يقول لنا نقلا عن الأستاذ عباس الجليل إنها لشوق . ويقول إنه رأى شوق عن ذلك فأكد أن القصيدة له ، «لظمت جبهة حول كل خطيب»^(٥٨) .

ومن الصعب أن ننسب القصيدة عن شوق بطبيعة الحال مع وجود مثل هذه السند الذى يوثقه المحقق بقوله «لظمت جبهة حول كل خطيب» ، وذلك على الرغم من أن قيمة (ك) بلغت فيها (١٨٠٩) بمارق بينها وبين الحد المعياري الأدنى للحدى (٦٠٩) . غير أننا نلاحظ مع ذلك أن وجود هذا الفارق الموضوعى في قيمة (ك) بين القصيدة والحد المعياري الأدنى قد صاحبه في الحكم الشوقى تردد واضح في نسبتها إلى الشاعر من جانب المحقق ، وإنكار تام لهذه النسبة من جانب الأستاذ طاهر حتى «وقد كان من أصدقائه المقربين ومن أعزهم بنوه المجهول» . ويسجل المحقق ملاحظة أخرى عن القصيدة ذات قيمة في سبها ، وذلك قوله «وبأن كانت مقبلة في بعض أجزائها»^(٥٩) . ومعنى ذلك كله - في رأينا - أنه حتى إذا صحت نسبة القصيدة إلى شوق فقد اشتملت في حسانتها الأسلوبية على أمور أنكراها النقاد حين ورنوها بميزان النوق الخبير ،

وليس لذلك إلا دلالة واحدة هي أن شوق في هذه القصيدة لم يكن شوقيا .

وأما آخر هذه القصائد الثلاث فهي قصيدة «العبدان السعيدان» ، ونلاحظ أن الفارق بين قيمة (ك) فيها (وهي ٢٠٠٣) وبين الحد المعياري الأدنى (وهو ٢٣٨٨) ضئيل جدا (٣٨٥) وهو فارق يمكن تجاهله ولا يمنع من نسبة القصيدة إلى الشاعر

وقعت لدينا القصيدة الوحيدة التي تجاوزت في قيمة (ك) الحد المعياري الأعلى بفارق واضح (وهو ٩٠٥) . وهذه القصيدة بشرها اللواء^(٦٠) . بعنوان «عيد الخليفة» ونسبها «لشاعر حكيم من أكبر شعراء العصر في مصر»^(٦١) . ولم يذكر الدكتور صبرى من الأدلة المرحجة نسبتها إلى شوق إلا قوله : «ويلاحظ أن معظم قصائد شوق ل الخليفة كانت دفاعا عن الخلافة والإسلام ضد التعصب الأوربي الذى كان يعرض دول البلقان التابعة لتركيا على الثورة والانفصال . وأنها كانت غفلا من الإغضاء»^(٦٢)

وعن نسبته نسبة القصيدة إلى شوق لأمر :

أولها : أن مذكره المحقق ليس أكثر من قرينة ضعيفة لارتق إلى مرتبة الدليل .

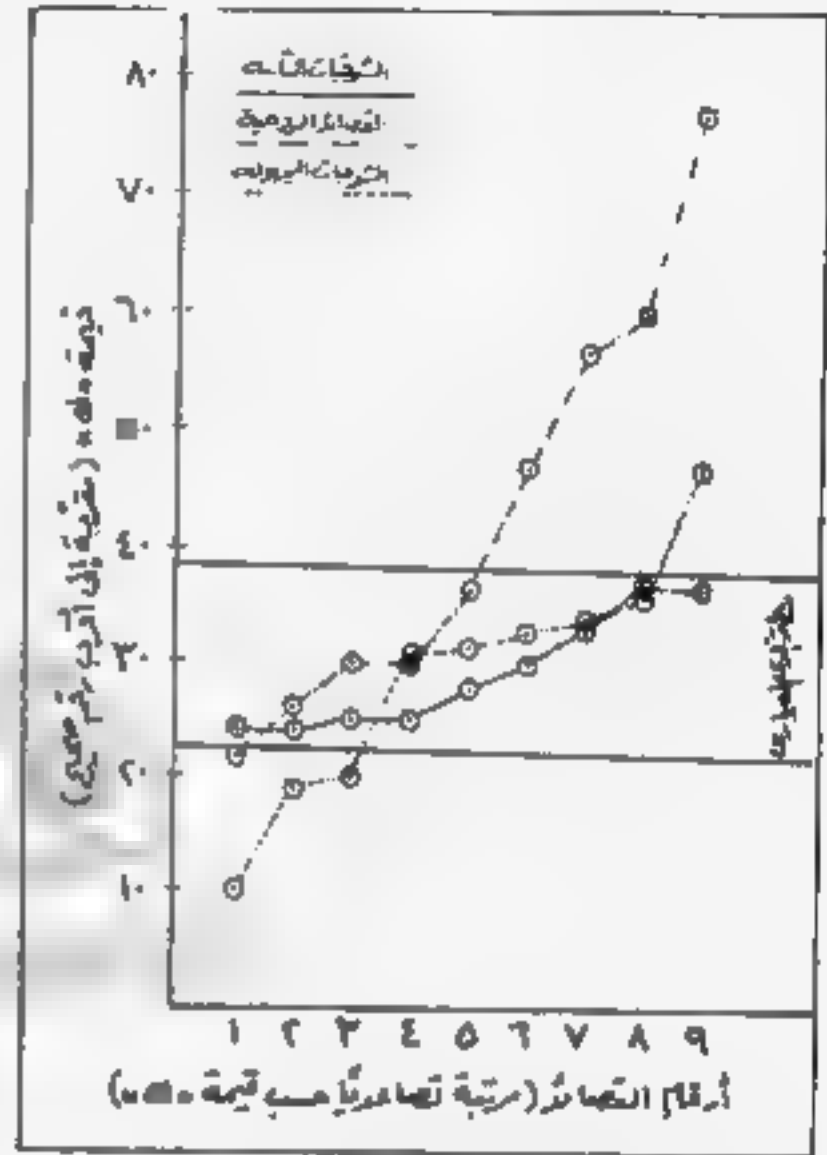
وثانيها : أن شوق لم يكن الشاعر الوحيد من أبناء جيله الذى كان عبثا الهوى ، والدواعى التى دعت إلى أعمال إضائه ربما تدهور غيره كذلك .

وثالثها : أن قيمة (ك) في القصيدة بلغت (٤٦٨) . وهي قيمة ضريبة كل الغرابة على الشوقيات الثابتة والمهولة على السوء . ويشهد لذلك أن الفارق الذى يفصلها - في حساب قيمة ك - عن القصيدة الواقعة بعدها مباشرة في الترتيب التنازلى هو (١١٠١) . فكأنها تقع وحيدة في الترتيب . ومن هذا يظهر أن القصيدة من حيث قيمة ك فيها تبدو شادة عن سائر الشوقيات الثابتة والمهولة

رابعها : أن ثمة قصائد أخرى في الشوقيات الثابتة والمهولة تعالج موضوع مدح الخليفة والدفاع عن الخلافة والإسلام ضد التعصب الأوربي والتعنن بأعقاد بنى عبثان . وإذا رجعنا بالموازنة إلى قيمة ك في هذه القصائد فسجدها في قصيدة «نحية للنزلة» (٣٠٠٣) . ول قصيدة «الأندلس الحبيدة» (٣٣٢٢) . ول قصيدة «بنيمة التيجان» (٣٣٠٥) . والقصيدتان الأوليان من الثوابت ، والثالثة من المجهولات . وواضح أن جميع هذه القصائد تتقارب فيها قيمة ك تقاربا شديدا ، إذ الفرق بين أقل قيمة فيها وأعلى قيمة لا يتجاوز (٣٢٢) . على حين يبدو الفرق بين أقل قيمة (ك) في القصائد (وهي ٣٠٠٣) ، و«قصيدة «عيد الخليفة» المنسوبة إلى شوق (٢٦٠٥) . وهذا الدليل يقوى من جديد نسبة الشوقية الموهوبة «بنيمة التيجان» إلى الشاعر ، ويضعف القول بنسبة قصيدة «عيد الخليفة» إليه

وموجز الرأى في القصائد الثلاث التى وقعت فيها قيمة (ك) دون الحد المعياري الأدنى للحدى - (انظر الرسم البياني (١) - هو ما قبل

اليه من بن نسبة «رواية عاشودة» عن شوقي وإثبات نسبة «المجيدان» إليه . أما قصيدة «عام الكعبة» فلا سمح بها للشاعر وإن كنا نسجل إبتكار بعض العاريين بشعره لصحة نسبها . ونفرد ذلك ما سمحه المقياس من بعد بنى بها وبين الحد المعيارى الأدنى للمدى في ثوابت شوقي . أما قصيدة «عيد الخليفة» فتؤكد أنها لاصلة لها بشعر شوقي الثابت النسبة إليه .



رسم رقم (١)

رابعاً : تحقيق نسبة القصائد الروحية إلى شوقي

تتصاف الأدلة الإحصائية من حساب للمدى إلى حساب المتوسط على ترجيح القول بتعدد مصادر هذه القصائد الروحية على ما سبق بيانه . وذلك لما بين الشعر الثابت النسبة وهذا الشعر المنحول من فروق كبيرة من حيث حساب الخاصية (ك) طبقاً لمعادلة بول . ونحن نؤسس على هذه الحقيقة قولنا باستبعاد أن يكون صاحب الشوقيات ثابتاً هو نفسه مصدر هذه القصائد . أما ظاهرة الوساطة الروحية والإلهام فتعترف بصغرنا عن أن نلدى فيها رأياً . ونعوذ بالله أن نكون من الذين يكذبون «بما لم يجعلوا بعلمه ولما يأتيهم تأويله» . وقصاراتنا صدد هذا أن نثبت ما توصلنا إليه بإعمال المعايير الإحصائية الموضوعية . وعن أساس من ذلك نرى أن وصف القصائد الروحية بأنها نفس الطامع والأسلوب واللغة والبناء الفني ونفس الشعرية والطريقة بحث يكاد التقارى يتمثل شوقي واقفاً بلقى الشعر . وهو

الوصف الذى جاء على لسان الدكتور رموف جيد . لا يتفق مع ما أنتجه الفحص الموضوعى للنصوص . ومن آيات ذلك أننا وجدنا المرة الفاصلة بين الشوقيات المجهولة والشوقيات الثابتة لا تكاد تقاس إلى الفروق الإحصائية الكبيرة بين الشوقيات الثابتة وتلك القصائد الروحية . وهى فروق ظاهرة الدلالة على اختلاف المصدر بين هذين العريين من الشعر

وبريد هنا أن يريد الأمر إيضاحاً باختصار لطبيعة مقياس بول ومدى قدرته على أن يكون أداة علمية لشخيص الأساليب كما يستعمل الترمومتر في قياس درجات الحرارة . وسيلتنا إلى ذلك أن نغم مجموعة من الموارد على محاور ثلاثة هى

- التشابه (أو الاختلاف) في الموضوع .
- التشابه (أو الاختلاف) في الشكل .
- التشابه (أو الاختلاف) في قيمة «هـ» .

لاحظنا أن المدى في الشوقيات الثابتة لا يتجاوز في القصائد التسع (١٣٥) . وذلك مع تعدد الموضوعات التي عالها بين موضوعات تاريخية وقلمية وإسلامية ووطنية وعزلية ووصفية . ويبرز في هذا المقام قصيدته زحلة وفيها أبياته المشهورة

باجلولة الوادى طربت وعادى مهابه الأحلام من ذكراك
مفت في الذكرى هوائك وفي الذكرى والذكريات صدى النسي الحاكى
ولقد صيرت على الرياض برودة هباء كنت حبلاً ألقاك
صعكت إلى وجعها وعورها وضمت في ألباسها زبالك

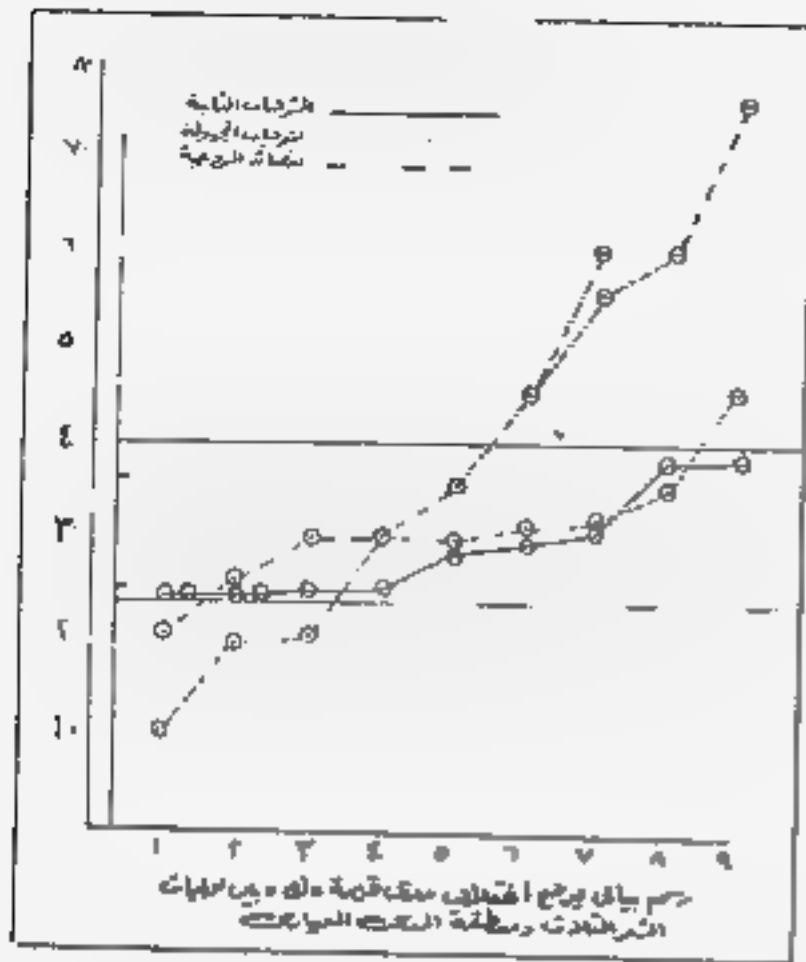
ففي هذه القصيدة بلغت قيمة «هـ» (٣٧٣) . وقد يشير السعشة أن نجد قصيدة أخرى لشوقي هى «الحرية الحمراء» . وفيها تصل قيمة «هـ» إلى (٣٧١) . أى أن بينها وبين القصيدة الأولى تطابق شبه تام في قيمة (ك) . في مطلع هذه القصيدة بقول شوقي

في مهرجان الحق أو يوم الدم صهج من الشهداء لم تكلم
ببدر على هامود نور هوائها كدم الحبيب على هلال هرم

ومرد السعشة إلى تطابق القصيدتين في قيمة (ك) واختلافها فيما في الموضوع والجو . وهذه الخبطة تبيّن صفة هامة في المقياس الذى أعملناه هى أن الخاصية التي يقيسها ترتبط بالمؤلف لا بالعاطفة أو الموضوع . ويقال مثل ذلك في الموازنة بين قصيدة الشاعر في مؤتمر مبايعته بالإمارة (٢٣٨) . وذكرى كارتارغون (٢٤١) وشهيد الحق (٢٤٥) وقصيدة المؤتمر (٢٥) .

وتفردنا الموازنة بين الشوقيات المجهولة والثابتة إلى عدد من الملاحظات الهامة نجملها فيما يلي :

- ١ - إن ثمة قصائد في الشوقيات الثابتة والمجهولة تنسم بالتشابه في الموضوع والتباعد في الشكل قد جعلت تقارباً واسعاً في قيمة «هـ» ومثال ذلك ما سبق أن أشرنا إليه من تقارب قيمة «هـ» في



رسم رقم (٢)

وهكذا يتضح - وبالنظر المردة إلى الرسم البياني (٢) -
التماثل الواضح في الخواص بين الشوقيات الثابتة والقصائد
الروحية كما يتضح في الوقت نفسه مدى حساسية المقياس
وقدرته على التمييز.

محاسن ظاهرة التماثل في قيمة هذه بين الشوقيات الثابتة والقصائد الروحية

يتضح من الجدول السابق ومن الرسم البياني أن قيمة هذه في
عدد من القصائد الروحية تقع داخل حدود المدى المعياري . وهذه
القصائد هي : قصيدة «الذكرى السادسة والعشرين» (٢٢١) و
«ذكريات» (٢٦١) و «مأساة الطفلة العنصرية» (٢٩٧) و
«وصوت من الغيب» (٣٧٢) . وقد تميز هذه القصائد عند بعض
القراء مشكلة في نسبتها إلى شوق مادامت قد رخصنا بتحكيم مقياس
بول لاختبار صحة هذه النسبة . وهنا لابد من تأكيد أمور

أولها : أن الذين يؤكدون نسبة هذه القصائد إلى شوق لم يقتصروا
لقصيدة أو مجموعة من القصائد بالنسبة ومن ثم نسبوها إليه جميعها
وعلى ذلك كان إبطال نسبة بعضها بالدليل الإحصائي مرجحاً قوياً
لايصال نسبتها كلها ، إذ ليس الأمر في القصائد الروحية مقارباً
ولاشياً بالأمر في الشوقيات المجهولة التي اعتمد عليها محققها على
القرائن والملابسات وشهادة الرجال في القول بالنسبة ، مما يجور معه
الحكم بصحة النسبة أو فسادها على بعض القصائد دون بعض

ثانيها : أن ما يخص به القصائد الروحية من اتساع كبير في المدى
هو للشوق أساساً عن وقوع بعضها داخل حدود المدى المعياري .
ثالثها : أن الاتساع الكبير في مدى قيمة هذه هو الأساس الذي

الشوقيتين الثابتين «نحية للترك» (٣٠٣) و«الأندلس الجديدة»
(٣٣٢) . وفي الشوقية المجهولة «بيتة التيجان» (٣٣٥) .
٢ - إن من الشوقيات المجهولة قصائد عاجت عوز ١ واحد
واختلعت مع ذلك قيمة هذه فيها اختلافاً ظاهراً ، ومثال ذلك
«رواية ماثودة» (١٠٣) و«حكاية السودان» (٣٥٧) .

وهذا دليل جديد في رتبنا على اختلاف المصدر بين القصيدتين
نصيه إلى الدليل الأول وهو وقوع القصيدة الأولى دون الحد
المعياري الأدنى للمدى ببارق كبير .

٣ - إن الشوقيات الثلاث المجهولة التي هجأها الشاعر الزعيم أحمد
عراي تقدم كـ مثالا واضحاً على دقة المقياس وحساسيته ، إن
هذه القصائد الثلاث تختلف بعضها عن بعض في جوانب
شكلية كثيرة ، فمن حيث الوزن نجد إحداهما من البسيط
والأخرى من الوافر . وأما من حيث الطول فقصيدة (عراي)
(وتألف من ١٨ بيت و ١٦٦ كلمة ، وقصيدة (عراي)
(وتألف من ٤٥٦ كلمة وعدة أبياتها ٤٦ بيتاً ، وقصيدة
(صوت العظام) من ٨٠٨ كلمة وعدة أبياتها ٩٠ بيتاً .

وإذا وضعنا بإزاء هذا الاختلاف ما سجلته قيمة هذه في
القصائد الثلاث وجدناها على الترتيب (٣٠٨) و (٣١٥) و (٣٣١)
وهي نسب متقاربة إلى أبعد حد .

أما حين نصل بالموازنة إلى القصائد الروحية فنسجد بملاحظات
دات غناء كبير في تحديد موقف هذه القصائد من جهة وفي الأمانة
من طبيعة مقياس بول من جهة أخرى . وهذه هي :

١ - تماثل قيمة هذه تفاوتاً واضحاً بين قصائد ذات حظ كبير من
التجانس الموضوعي . ومن أمثلة ذلك قصيدة «الذكرى
السادسة والعشرين» (٢٢١) وقصيدة «نحية وهران» (١٠٠)
وعن كتلتا القصيدتين يقول الدكتور رموف عبيد إنها قبلت في
اناسبة نفسها . ومع ذلك بلغ الفرق بينها (٣٧٩) أي
ما يقارب ثلاثة أمثال المدى في جميع الشوقيات الثابتة . ومن
أصعب الصعب مع وجود هذا الدليل الإحصائي نسبة
القصيدتين إلى مصدر واحد . وتوجد أمثلة أخرى كثيرة للظاهرة
نفسها . منها في العيانت التي درستنا : «ذكريات» (٢٦١)
و«حين الذكريات» (٥٧٣) و«عواطف» (٧٦٦) .

٢ - في قصيدتين إحداهما ثابتة والأخرى روحية جاءت على وزن
«زور» واحد هما : «ذكرى كارقارون» و«إلى التشككين» .
ونلاحظ أن الدكتور عبيد أورد القصيدة الثانية على أنها
معارضة للأولى ، وأن شوق قد عدل فيها عن رأيه في علم الروح
والمشتغلين به . ومع ذلك سجلت قيمة هذه في القصيدة الأولى
(٢٤) وفي الثانية (٤٦٦) ببارق يصل إلى (٢٢٦) . وهو
فارق لا يمكن التماضي عنه

حكما مقتضاه بتعدد مؤلفي القصائد الروحية مما يتيح الفرصة لتداخل الخصائص الأسلوبية في كثير من الأحيان

رابعها . أن وقوع هذا التداخل في الخواص الأسلوبية عند بعض المؤلفين أمر وارد . ولقد أوضحنا في دراسة سابقة « أن أسلوب النكائب أو الشاعر لا يمكن تمييزه بالطرق الإحصائية على نحو متكامل إلا باستخدام طقم متعدد من المقاييس يمكن به قياس عدد كبير من الخواص الأسلوبية » . وذكرنا أيضا فإن من المتوقع عند الموازنة

على سبيل المثال - أن تتفاطم خطوط توزيع الخواص الأسلوبية هل نحو غير منتظم ؛ فقد يتفق الأسلوبان (أ) و (ب) في خاصية مختلفتان فيما عن الأسلوب (ج) على حين يثبت استخدام مقياس آخر لخاصية أخرى التشابه بين (أ) و (ج) دون (ب) من ثم يتم التمييز والتمييز بين الأساليب على أساس اعتماد أكبر مجموعة ممكنة من الخواص بتميزها بأسلوب من أسلوب مع وجود الفرصة للتشابه بين هذا الأسلوب أو ذلك في خاصية أو أكثر^(١) لذلك لابد من اللجوء إلى مقياس آخر (أو عدة مقاييس أحيانا) عند حدوث التداخل بين الأسلوبين في نتائج المقياس الأول . وعلى هذه الطريقة يمكن فحص التداخل كما يمكن أيضا أن نختبر النتائج التي أدت إليها هذه المقاييس بمنجعة . ولتحقيق هذه الغاية ينبغي استخدام مقاييس مختلفة لإيجاد عدد من الجهات الأساسية من بينها .

- ١ - فحص القصائد التي تقع فيها قيمة «ك» خارج المدى المعياري
- ٢ - فحص القصائد المتداخلة من التوجيهات الثلاث .
- ٣ - تحديد القصائد المشكوك في نسبتها بناء على نتائج القياس
- ٤ - فحص عينات كافية من الأشعار الثابتة النسبة إلى الشعراء الآخرين من جيل الشاعر أو طيفته ؛ أولئك الذين قد ترشحهم بعض الفروض لأن يكونوا معسرا للشعر غير المنسوب وإجراء الموازنات الضرورية التي يمكن على أساسها إقامة حكم موضوعي في القضية .

ولاشك أن مثل هذا العمل حدير بأن يكون موصرا لرسائل جامعة حادة

ولمنا يمثل هذا تناول الموضوعي للغة المصوم نستطيع أن نستغل دراسة النص الأدبي من عشرين عظيمي ؛ فأما أولها فخطر المعالجة النقدية التي يرسل البعض من أصحابها القول بلا حدود وأسرار . غارقا في التعميم والدعاية . لا يجشم نفسه عناء تحديد مصطلح أو ضبط منج . وأما ثانيها فخطر مجموعة من اللغويين أرادوا أن يتجاوزوا عيوب تلك المعالجة النقدية فوفروا دون ما يتطلبه منج الدرس اللغوي من علمية المنهج وانضباط الوسائل ، ولم يعمروا من استخدام الإحصاء إلا مجرد المد الحساني فأضاعوا جهود طائفة فيما لا نفع فيه ولا جدوى منه .

أولا : المصادر

- ١ - الشرفيات ج ١ . ٢ طبعة المكتبة التجارية الكبرى بدون تاريخ
- ٢ - الشوقيات المجهولة في جزئين جمعها وحققها مع الدراسة ولعلبق الدكتور محمد صبرى
- ٣ - رؤوف عبيد الإنسان روح لأحمد طبعة ثانية ١٩٧١
- ٤ - رؤوف عبيد (ناشر) مدرس لرحمن

ثانيا المراجع

- ١ - أحمد الخوق
- ٢ - وطية شرق . دار هبة مصر بدون تاريخ ط ٣
- ٣ - سعد معلوم
- ٤ - لأسلوب . دراسة لغوية إحصائية . دار البحوث العلمية نكوبت . ١٩٨٠
- ٥ - قياس لخاصة تنوع المفردات في الأسلوب - دراسة تطبيقية لتأديج من كتابات المفاد والراعى وطه حسنى . مجلة كلية

- ١ - الآداب - جامعة الملك عبد العزيز . المجلد الأول . ١٤٩ - ١٧٠
- ٢ - محمد صبرى
- ٣ - التاريخيات والوطنيات في شعر شوق . مهرجان شوق اهلس الأمل للفنون والآداب . القاهرة .
- ٤ - Benett P
The Statistical Measurement of a Stylistic Trait in Julius Caesar and As You Like It in Statistics and Stylistics, ed. by Dolzetal and Hu. 5 1969
- ٥ - Enkvist N. E
Linguistics Stylistics. Mouton 1971
- ٦ - Vařak. P
«Metodi ustanovljenja Spornoga ustrojenja in Prague Studies in Mathematical Linguistics, 1 972
- ٧ - Yule G. U
«Statistical Study of Literary Vocabulary» Cambridge University Press, 1944

المراجع :

- (١) . انظر لبيان مفهوم النمط والاختلاف كتابي «الأسلوب : دراسة لغوية إحصائية» . الكويت ، دار البحوث العلمية ، ١٩٨٠ ، ص ٢٧ - ٢٨ .
- (٢) . انظر المرحع السابق الفصل الثالث بعنوان «الإحصاء ودراسة الأسلوب» ص ٢٧ - ٢٨ .
- (٣) . انظر N. E. Enkvist, «Linguistic Stylistics», Munksg. 1973, p. 129.
- (٤) . د. محمد صبري ، التحويلات المجهولة ١ / ١ .
- (٥) . السابق ٣ / ١ .
- (٦) . التحويلات المجهولة ١ / ١ .
- (٧) . لغة إشارات إلى طبعه نال من الكتاب ولكن لم ينبأ له الاطلاع إلا على الطبع الثانية .
- (٨) . دكتور عبد الإلهاد روح لاجلتي ٢٦ / ٢٠٠٠ .
- (٩) . صدر الكتاب عن دار الفكر العربي ، ١٩٧٦ .
- (١٠) . مقدمة عروس فرعون ٣٦ - ٢٧ .
- (١١) . السابق ٣٧ .
- (١٢) . انظر في الباب الرابع من كتاب «عروس فرعون» تقارير كل من الدكتور إبراهيم أنيس ، والدكتور أحمد الحلو ، والأستاذ أحمد الشاذلي ، والدكتور بدر الدين طاهر ، والأستاذ علي نجدي ، والشيخ محمد زكريا الهدي ، ومن القراء : عز الدين أباظة وأحمد عبد المجيد فرهد والعروسي التركيل ومحمد طاهر شيلواوي ومحمد مصطفى الماشي أما تقرير الدكتور شوقي ضيف فقد كان مثالا جيدا لحسن التدليس والرواية القول بالشفافية بين القارئ من الإكثار بالوسيلة المروية .
- (١٣) . كانت مجموعة المقراء أميل إلى استخدام التحويلات المحسنة ومحب الشيخ الهديسي مدعهم أما الإكثار المحفوظ فكان من نصيب القارئين الجاهلين في الأمر القالب .
- (١٤) . عروس فرعون ٢٠١ - ٢٠٢ .
- (١٥) . السابق ٢٠٢ .
- (١٦) . عروس فرعون ، ٢٠٢ .
- (١٧) . أرنج الدكتور صبري لهذه الأجزاء وظروف إصدارها تأريخا ضائعا في مقدمته للتحويلات المجهولة ١ / ٢٦ - ٢٩ طبعه إلى من شاء .
- (١٨) . التحويلات ، طبعه المكتبة التجارية ١ / ١ .
- (١٩) . لم أتأكد من الرجوع إلى اعتاد هذه الدورية وأظن أن لي القدر الذي لوردته الدكتور روف عبد كحابة .
- (٢٠) . انظر كتابي «الأسلوب : دراسة لغوية إحصائية» . الكويت دار البحوث العلمية ١٩٨٠ ، ص ١١ - ٩٤ ، ٩٦ . وأما مقالتي بعنوان : «قياس خاصية تنوع القراءات في الأسلوب» مجلة كلية الآداب جامعة الكويت جلد الأول - (ص ١٥٢ ، ١٦٨) .
- (٢١) . انظر ص ٣٠ - ٣٣ من كتابي «الأسلوب» .
- (٢٢) . سبق أن درست قياس خاصية تنوع القراءات دراسة نظرية وتطبيقية باستخدام نماذج من كتابات العقاد والفاضل وطه حسين في بحث سبقت الإشارة إليه .
- (٢٣) . انظر عرض لقياسي لغير أسلوب المؤلف في Enkvist, op. cit. pp 129-135 .
- وتنظر الروب :
- P. Valak «Metodi ustanovlenija spornogo zivotstva» in Pragues Studies in Mathematical Linguistics, 3, 1972, pp. 142-47 .
- (٢٤) . ربما يحتاج هذا تقديم شرح مفصل لهذه النظرية مع أمثلة تطبيقية أخرى في عمل قدمه ابن شاه الله .
- (٢٥) . اعتدلت في عرض القياس على كتاب بول ، وأظنا كثيرا من إحصائيات بينب وليكن ذلك في تبسيط العرض ما أمكن ذلك .
- P. Benoit, «The Statistical Measurement of a Stylistic Trait in Julius Caesar and As You Like It» in Statistics and Stylistics, ed. by Doizel Baily, p. 29.
- (٢٦) . ولقد ديه ما يسه طبعه الطلق بالاسم الكليل وهو الذي يشترك في معناه أفراد كثيرة ككتاب وظم وريمة وسيدة الخ .
- (٢٧) . انظر القصيدة :
- سرحا بالربيع لي ريمكة ويسأني ربه وطيبه وسانه
(٢٨) . انظر القصيدة
في ثلث ما أها ولي أسيه كل امرئ رعن بئر كتابه
(٢٩) . انظر القصيدة
الأم لخلت بيكم إلا ما وعدى الضياء الكبرى حلا
(٣٠) . انظر القصيدة
مرحرح على طردي لبارك ليلسي سطره الأعلام والأرضاع
(٣١) . انظر القصيدة
حبا ما سرح ط زبلا ودسيا لاورد ط السلا
(٣٢) . انظر القصيدة
محسلك ياله المالبسا وحسلك يأنير الزمينا
(٣٣) . انظر القصيدة
يا أعت لندلس طلك سلام هوت الخلاله منك والإسلام
(٣٤) . انظر القصيدة
شبت أنلامي بطلب بك ولست من طر للاح شاكى
(٣٥) . انظر القصيدة
في مبرحان الخز اديم ظم ميج من الشده لم تكلم
(٣٦) . انظر القصيدة
شدة رويضة لسميرين آية
(٣٧) . انظر القصيدة
لل لستيد مامعلا يلك التي صلت قنك
(٣٨) . انظر القصيدة
شكرتك في أعتاب الشده وزوب بشتاك الأحياء
(٣٩) . انظر القصيدة
صنر في الخباب وي الإياب اعد كل شاكى يا صراي
(٤٠) . انظر القصيدة
أعلا وسهلا محابيا وماديا وسرحا وسلا ب صراي
(٤١) . انظر القصيدة
عروى كيف لوبك انلاا جمع على ملايك الاما
(٤٢) . انظر القصيدة
حلومك تم سلام الملبيا وناك تم حلال المعز ميا
(٤٣) . انظر القصيدة
نامل في الوجود وكى ليا وعم لي الملبى نقل محط

الطلس الأعلى للفنون والآداب - القاهرة - ١٩٦٠ - ص ٢٢٢
(٥٥) عدد ٨ نوفمبر ١٨٩٨ .

(٥٦) الشوقيات المبهرة : ١ / ١٣١ .

(٥٧) أطلق عالم الكتب على قصة الزوجية الشهيرة التي كان لها ضجة كبرى في الرأي العام سنة ١٩٠٤ . وهي قصة بنسخ عقد زواج الشيخ علي يوسف من ابنة السيد عبد المطلب الساعات لعدم الكفاية في الثوب . (التحرير)

(٥٨) الشوقيات المبهرة : ٢ / ٣٠

(٥٩) السابق

(٦٠) عدد ١ سبتمبر ١٩٠٣ .

(٦١) الشوقيات المبهرة : ١ / ٣٠٦

(٦٢) السابق

(٦٣) يرجع إلى المذكور أحمد الحق بإصل الكشف عن القصائد الثلاث . وقد استدل على نسبتها إلى شرق بما نسبته «هواء» من أوصاف على صاحبها مثل قولها «شاعر من أذكى المشعراء على أذكهم بلا نزاع» وقولها : «جاءت لرحمة أبلغ قصود» أو «أبلغ الخلاء» ونسبها من بعد لشرق المذكور صديقه الأستاذ لا بنهية الأسلوب . انظر وطنية شرق . ط ٢ . القاهرة د . ت . ص ٩ - ٢١٥ - ٢٢٠ وما هو ذا القياس الإحصائي الموضوعي بثبت صحة النسب .

(٦٤) انظر بحثنا عن «قياس خاصة تنوع المفردات في الأسلوب» ص ١٦٧

(١٤) مطلع القصيدة
عشر للخلافة نرضاها ونرضيها
ومشيء السكة الكبرى ونحسب

(١٥) مطلع القصيدة
كبرت باسم الخالق المعبود
المخج جمع ثم طوى العبد

(١٦) مطلع القصيدة
اب الزمان نمتج الإقبال
منوذية بحره فتنال

(١٧) مطلع القصيدة
يا عاذل السراء تب دون الترق
تولم لك الأجاس صرا من علق

(١٨) مطلع القصيدة
مصر الأيب والمطوب لودعا
والصف في من الصروف شديدا

(١٩) مطلع القصيدة
الروح ظهره لمداد مجدى
يا مصر عهلك حبيب وتعدى

(٢٠) مطلع القصيدة
فصب روبر الحب من أسعد
والفتح أوفر من عتاد قباة

(٢١) مطلع القصيدة
بروحى الحق عفا وأذكر
وطال الدماء وأطوى العير

(٢٢) مطلع القصيدة
مستأنرا بالذكريات موالها
أعيا شعونا للودع راعيا

(٢٣) مطلع القصيدة
مركب الرصاص أنما خطر
ربسبح الحياة يحيى شينر

(٢٤) محمد صدى القادحيات والوطيات في شعر شرقى مبرهان أحمد شرق





أسستها أحمد سعيد إبراهيم ١٩٣٨

بسم الله الرحمن الرحيم

دار نهضة طاهر للطباعة والنشر

محمد ومحمدى إبراهيم وشركاهم

تقدم لقرائها مختارات من فنون المسرح

— فن الكاتب المسرحي	ترجمة : شريف نخبة ١٨٠ قى
— المسرح الحى	ترجمة : د. داود حلمى ٧٥ قى
— إعداد الممثل	ترجمة : د. زكى العشماوى ١٧٥ قى
— الرؤيا الإبداعية	ترجمة أسعد حلم ٧٥ قى
— بين إيسن ونشكوف	عل مصطفى أمين ٥٠ قى
— مسرحيات الفصل الواحد	ترجمة محمد عوض ٥٠ قى
— سيد البنالين، لإيسن	ترجمة صلاح عبد الصبور ٣٥ قى

ومن مؤلفات الدكتور محمد مندور

● فى الأدب والنقد	● فى المسرح المصرى المعاصر ٧٥ قى	● نقوش من ذهب ونحاس ١٢٥ قى
● الأدب وفنونه	● مسرح توفيق الحكيم ١٠٠ قى	● خطوط السماء ١٢٥ قى
● الأدب ومذاهبه	● المسرح العالى ٧٥ قى	
● النقد والنقاد المعاصرون	● المسرح النثرى ٥٠ قى	

ومن مؤلفات الأستاذ زكريا أباطة

● اليهودية واليهود	● د. على عبد الواحد واى
● حقائق الإسلام وأباطيل خصومه	● للأستاذ عباس محمود العقاد
● ديوان شوقي (جزءان)	● شرح وتبريد د. أحمد محمد الحوف
● معنى الخلود فى الخبرات الانسانية	● ترجمة ندى أمين
● الإعلام والرأى العام	● ترجمة وتقديم د. محمود كامل الحامى
● طريقك إلى الثراء	● ترجمة د. كامل عطا

تفرايا دار النهضة

تفكر INAHDAUN ٩٧٨١

تفرون ٩٠٩٨٣٧ / ٩٠٣٣٩٥ / ٩٠٨٨٩٥

١٨ شارع كامل صديق بالقاهرة - القاهرة

سجل تجارى ١٢٠٥٢٨

سجل مصنفين ٢١٨٥

سجل قائل ٢١

مكتبة النهضة المصرية

حسن محمد وأولاده

٩٠ شارع على بالقاهرة - ت ٩٩٤-٩٩١

رقا / هيبوك

اسم المؤلف	اسم الكتاب	مليحة
أحمد عطية الله	القاموس الإسلامى ٥ مجلدات	٢٥٠٠٠
أحمد عطية الله	ليلة ٢٣ يوليو ، مقلعاتها ، أسرارها ، أبعادها .	٣٠٠٠
د / أحمد شلى	موسوعة التاريخ الإسلامى والحضارة الإسلامية ٩ جود	٣٨٥٠٠
د / أحمد شلى	موسوعة النظم والحضارة الإسلامية ١٠ كتب .	٢٠٥٠٠
د / أحمد شلى	المكتبة الإسلامية المصورة لكل الأعمار ١٠ كتب .	٤٠٠٠
د / مصبح سيد يومى	الحسن البصرى من عاقلة الفكر والزهد فى الإسلام .	٥٠٠٠
محمد حبيبة	مع الإيمان فى رحاب القرآن .	٣٥٠٠
إبراهيم عبد الله محمد	المزجعة الثالثة المكافح التاريخى للضمومال الغربى	٢٠٠٠
أحمد أمين	فيلس الخاطر ١٠ كتب .	٢٥٠٠٠
د / أمين عبد الله بدرى	قواعد اللغة القارسية .	٣٥٠٠
د / محمد عبد القادر أحمد	أمهات النى على الله عليه وسلم	١٥٠٠
د / محمد عبد القادر أحمد	دراسات فى ادب ونصوص العصر الأموى .	٣٥٠٠
د / محمد عبد القادر أحمد	أبو زيد الأنصارى ونواذر اللغة .	٢٥٠٠
د / حسن إبراهيم حسن	تاريخ الإسلام السامى ٤ جود	١٧٠٠٠
د / حسن إبراهيم حسن	زعماء الإسلام .	٢٥٠٠
د / على إبراهيم حسن	التاريخ الإسلامى العام .	٤٠٠٠
د / على إبراهيم حسن	استخدام المصادر وطرق البحث .	٢٥٠٠
د / راشد البراوى	العلاقات السياسية الدولية والمشكلات الكبرى .	٤٠٠٠
د / راشد البراوى	قاموس النهضة للمصطلحات الدبلوماسية والسياسية .	٥٠٠٠
عبد الرحمن محفوظ	الشطرنج علما وفنا .	٣٠٠٠
ت . لاني	موسوعة تاريخ العالم ٨ جود .	٢٥٠٠٠
د / عبد العزيز	العلوم السلوكية والإنسانية فى الطب .	٣٠٠٠
محمد يوسف الدين	ورشة الوسائل التعليمية .	٣٥٠٠
عبد الحميد عبد الرحيم	علم النفس التربوى والتوافق الاجتماعى	٣٠٠٠
د / فوزية دياب	دور الحضارة ، انشاؤها ، ولجها .	٢٥٠٠
أحمد أمين / زكى نجيب محمود	قصة الفلسفة اليونانية	٢٥٠٠
د / عبد الطيف عبد	تأملات فى الفكر الإسلامى .	٢٠٠٠
د / عبد الطيف عبد	ست رسائل فى التراث العربى الإسلامى .	٢٠٠٠
د / عبد الطيف عبد	دراسات فى فكر ابن تيمية	٢٠٠٠
د / عصمت مطاوع	الوسائل التعليمية .	٣٥٠٠
د / عبد العزيز القوسى	أسس الصحة النفسية .	٥٠٠٠



مكتبة المستفني

للطباعة والنشر والتوزيع

١٤ شارع الجمهورية

● التنبية على الأسباب التي أوجبت الاختلاف بين المسلمين للبطلينوسي

تحقيق: د. أحمد حسين خليل، د. حمزة عبد الله النشرفي

● دلائل النبوة _____ لابن نعيم

● الأمالي _____ لابن الشجري

● سنن الدار قطنى "مجلدان" للدار قطنى

● أسباب النزول وبهامشه الناسخ والنسخ _____ للوامة النيسابورى

● الحلال فى شرح أبيات الـ _____ للبطلينوسي

تحقيق: د. محمد طه إمام

● كليلة ودمنة _____ لابن المقفع

● نظرية المصلحة فى الفقه الإسلامى _____ د. حسين مامر حسان

● المدخل لدراسة الفقه الإسلامى _____ د. حسين مامر حسان

● الفوائد المشوق إلى علوم القرآن _____ لابن القيم

● معرفة علوم الحديث _____ للنيسابورى

● تحفة الذاكرين _____ للشوكافى

● الإذكار _____ للنووى

● الكباثر _____ للذهبي

● الجواب الكافى _____ لابن القيم

● شرح المفصل "مجلدان" _____ لابن يعين

الصورة الفنية

في سر شوقي الفني

أنواعها، مصادرها، سماتها

عبد الفتاح محمد عثمان

يتردد مصطلح الصورة الفنية كثيرا في كتابات الدارسين والنقاد ، بحيث أصبح من الممكن القول بأنه لا يوجد باحث يتصدى لدرس الشعر ونقده ، وتمييز جوده من رديئه ، والمقارنة بين شاعر وآخر ، دون أن تكون الصورة لثروة عمله وسنانه ، وجوهر عهده وليابه ، فهي الأساس الذي يعتمد عليه ، في تقييم موهبة الشاعر ، وكشف أصالته ، وسير أهواره الشعرية ، ولقنونه على المتوغل بحسه الممتد في قلب الطبيعة ، وإثرياد عالم الإنسان بكل معاناته ، وطموحاته ، وأشواقه ، غير أن المثير لدهشة الباحث ، هو أن هذا المصطلح مع تردده وشهرته وعظمته في مجال النقد الأدبي ، مارال من أكثر المصطلحات غموضا ، وتنبها بل تضليلا أيضا ، ويرجع السبب في هذا الغموض لمفهوم الصورة من حيث علاقتها بالمكونات الحسية من ناحية ، والفكر الذي استدعاها وآثارها من ناحية أخرى ، ماهيك من اختلاف المذاهب الأدبية في موقفها منها ، وتفسيرها لها ، وبطورها إلى قيمتها في الصياغة الشعرية

هذه القصيدة الحبيوة التي تتصل بمجهر الفن الشعري عند شوقي

٢

لتحديد مصطلح «صورة» ينبغي علينا أن نفرق بين نوعين من الوجود :

وجود الشيء حاصرا مائلا أمام البصر ، ووجوده غالبا متمثلا أمام البصيرة ؛ في حالة الوجود الأول يبدو المدرك الحسي على هيئة الواقعة ، ويكون مستقلا عن وجودي ، فلا يرتبط به سوى أنه يشتمل وعين الحاضر ، ومن ثم لا يمكن التحكم فيه ، وتعبير عنه ، كما أن وجوده للمادى مشترك بين وبين غيري من الناس .

ولكن حين يعيب المدرك الحسي عن مجال رؤيتي البصرية ، فإنه لا ينفد وجوده ، ولذلك يمكن إثارته واستدعاؤه ، وهذا الاستدعاء

وهذا الضباب الذي يلبد جو الصورة ، يجعل تحديد المصطلح أمرا ضروريا ، ومدخلا طبيعيا للولوج إلى عالم الصورة الفنية عند شوقي ، خاصة أن غبارا كثيرا قد أثير حول هذه القضية في حياته وبعد موته ، فقامت الرؤية من تضارب الآراء بين متحمس له ، يهمل لبراغمته في تشكيل الصورة الفنية ، ومتعصب عليه يتهمه بصالة الصورة وعظم الخيال

غير أنه في غمرة الحساس ، وحيا الانفعال نسي التحسس ، والمتعصب لتحديد مفهوم الصورة ، وبيان المذهب الذي يتبنى إليه ، ونوع الرؤية التي يرى بها طبيعة الصورة ، حتى بات من حق القارئ أن يسأل أي صورة يقصد ؟ وبأي رؤية يرى ؟ وإلى أي اتجاه يتبنى ؟

إن تحديد المصطلح ، وبيان الاتجاه ، والاحتكام إلى الوثائق النصية هو وحده الذي يساعد على إبراز الحقيقة العلمية الهابدة في

بم بواسطة الدهن ويجهد إرادى واع من قبل ، وحين يمثل في الذاكرة فإنه يمثل بصورته على هيئة التي شاهدها من قبل .

فالوجود الأول وجود الشيء ، والوجود الثانى وجود صورة الشيء . وعلى حين أبدو في الوجود الأول مقيدا سلبيا أبدو مع الوجود الثانى حراً إيجابيا ، يمكننى أن أنميه وأصممه في سلك صور أخرى مشابهة ، أو مخالفة لمخالفة بينها ، كما يمكننى تفتيت الصور الحسية ، وتشكيلها على نحو جديد فيه من الواقع وفيه من الخيال أيضا .

غير أن الخيال في استدعائه للصورة قد يمكن بمجرد توليد ما مر بالحواس من مرئيات . وقد يتجاوز ذلك إلى خلق صور ممكنة تستمد عناصرها من المرئيات السابقة ، وهي في ذاتها أصيلة لأعهد المرئيات الوعنية بها . فهو قوة حرة تقوم بالمقارنة ، والتركيب ، والتغيير ، وتحليل الأشياء وإتلاف بينها . وتوحيدها . وتشكيلها على نحو جديد . كما أنه يمسك الأفكار التجريدية في صور مادية محسوسة ، وبشخص المبادئ في هيئة كائنات عاقلة تحس ، وتشعر . وتتحرك . فهو يعيد صياغة الواقع ، ويعظم الخواجز بين الإنسان والطبيعة ، وبين الماديات والمعنويات .

الخيال الفاعل الخلاق هو الخيال الإنتاجي ، عند ديكرت^(١٦) وهو الأول ، عند كوليردج^(١٧) ، بينما الخيال الوهمى أو السلبى هو الخيال العام ، عند ديكرت . والثانى ، عند كوليردج .

والصورة المتولدة عن الخيال الأول هي الصورة الحقيقية بينما الصورة المتولدة عن الخيال الثانى هي الصورة الخيالية أو الوهمية .

والأولى هي التي نهتم في هذه الدراسة

وقد لعبت الصورة بهذا المفهوم - من حيث هي وليدة الخيال - نفورا من الكلاسيكيين . فالمعرفة عن طريق الصور هي أدنى درجات المعرفة . وعالم الخيال هو عالم المعرفة الزائفة النافسة . بينما عالم العقل هو عالم الحقائق الواضحة المتغيرة . ومن ثم نجعل في شعرهم القصد في الصور . وخصوها للأعراف والتقاليد . والأمور المستقرة الثابتة . ولشبكة العقل الذى يصطبها ويحدد مسارها .

ويبدو هذا في قول «بوالو» : «لا شيء أجمل من الحقيقة . وهي وحدها أهل لأن نحب . ويجب أن نستغرق في كل شيء . حتى في الخرافات . حيث لا يقصد منا في الخيال من براعة الإجلال الحقيقة أمام العيون ، فيجب أن نمر كل الصور والمباريات في مصفاة العقل حتى لا تنفجأ الجمهور . ولا نتمس ما استقر لديه»^(١٨)

وقد أحدث الإيمان بقدرة العقل . وأهمال قيمة الخيال رد فعل عند الرومانسيين . فأصبحت لغة الخيال والصور عندهم تعمل في الشعر لغة العقل . وأصبح الشاعر صانع الصور لا مكتشف الحقائق . ومن ثم ركزوا على توصيف مفهوم الصورة من حيث وحدتها المعنوية . وعلاقتها بالإنسان في الكشف عن حلقاته الشعورية . وحفائفه النفسية . ورصد عائله الداخلى . والربط بينه وبين الطبيعة . فهو يراها من خلال مشاعره . ويضئ عليها صبه

منه ، ويتقابل بين مآظرها وإحساسه . وقد ترتب على هذا نتيجة خطيرة تمثل في أن قيمة الصورة لا تبدو في قدرتها على عقد الثنائى الخارجى بين الأشياء وإيجاد الصلات المنطقية بينها . وإنما قدرتها في الكشف عن العالم النفسى للشاعر ، والفرج بين عاطفته ووسطية يقول ورجزورث في إحدى رسائله : «إن العواطف والصور يجب أن يتزوجا ليولد كلاهما في الآخر ، ويتمثلا طبيعيا لدى الدهن في مشوة فنة»^(١٩)

كما أن على الشاعر أن يراعى الأصالة والصدق المعنى في صوره . فلا يستعيرها من خارج ذاته . ولا يعتمد على الصيغ الجاهزة التي فقدت مضاربتها بكثرة الاستخدام . يقول «بودلير» : «الفنان الحق والشاعر الحق هو الذى لا يصور إلا على حسب ما يرى وما يشعر فعليه أن يكون وفيها حقا لطبيعتها هو . ويجب أن يحل - حذره من الموت - أن يستعير عيون كاتب آخر أو مشاعره . منها عظمت مكانته . والا كان إنتاجه الذى يقدمه إلينا بالنسبة له ترهات لاحقاق»^(٢٠)

غير أن تركيز الرومانسيين على عالم الذات . ومعدلاتهم في قدرة الخيال . وولعهم بالصور المصححة . أدى إلى ظهور البرناسيين الذين يظرون إلى الصورة على أنها لوحات وصفية يسجلها الشاعر بسطر الطبيعى باعتباره شاهدا على ما يراه . فلا يتعد من انظر دعامة طسعية لأراء يعتقها . ولا يجعل منه رموزا للحالات نفسية تخص عمله فهو يندجأ إلى الصور المصممة (البلاستيكية) . لأنها هي التي تنمكس مظاهر الأشياء . ولذلك قاروا الشعر بالبحث . ولربوا بين الشاعر والمثال . وكانت صلة الشعر بأبحث أقوى عندهم من صلة الشعر بالرسم أو بغيره من الفنون التشكيلية

بقى من المذاهب الأدبية . المذهب الرمى الذى دعا إلى ترانس الحواس . وإلغاء الخواجز بين الماديات المحسوسة . والمعنويات المجردة عن طريق عمى التشخيص والتجسيد . فالرمزيون يرون «أن الانفعالات التي تمكسها الحواس قد تتشابه من حيث وقعها النفسى . فقد يترشح الصوت أورا شيئا بذلك الذى يترشح اللوان أو تحلقه الرائحة . ومن ثم يصبح طبيعيا أن تتبادل المحسوسات ، فتوصف بمعطيات حاسة بأوصاف حاسة أخرى . بل قد يضئ الشاعر خصائص للماديات على للمعنويات . أو يجمع سمات المعنويات على الماديات» .

وبذلك يكون أماننا أكثر من مفهوم للصورة . هو الصورة العقلية عند الكلاسيكيين . والذاتية المبتعة عند الرومانسيين والوصفية (البلاستيكية) عند البرناسيين . والتجريدية التشخيصية عند الرميين .

فأى صورة من هذه الصور كان يستخدمها شوق في شعره ؟ وما أنواع الصور التي استخدمها ؟ وما مصادرها ؟ وما سماتها ؟

كل هذه قضايا سيتناولها البحث بالدراسة والتحليل . وسوف يجد القارئ أن شوق قد استخدم كل أنواع الصورة . واستقى مادتها من مصادر مختلفة . وكانت لها سماتها المميزة

ليس في هذا القول تعجل لقطع الخبرة قبل نضوجها ، أو التهاويل لتسجعة لم نعلم بعد ، وإنما هو حقيقة علمية وصل إليها البحث من خلال هذه النصوص واستنتاجها ، وتأملها في مصادرها .

٣

كان شوقي يؤمن بدور الخيال وأهميته . ويراها أحد العناصر الأساسية التي يتشكل منها جوهر الشعر . وقد وضع ذلك بانه حين تعرض لتحديد مفهوم الشعر فقال : « الشعر فكر وأسلوب . وخيال لمحب . وروح موهوب »^(١)

والحال للمحب هو المتحرك استبح الذي تنير بالإحاطة والقدرة على التعبير الواقع . وسبح حيوطه من حديد . بحيث لا يكتفى باستعادة الذكريات الحسية . وإنما يُعيد صياغتها وتركيبها على نحو يتجاوز الواقع اللفظي . والنسق المنطقي . فيحطم الحواجز بين الماديات والمعنويات . ويقرب بين الإنسان والطبيعة عبرتجربتها . ويقع علاقات بينه وبينها تسمح له بتشخيصها . والحوار معها . وسماع بصمتها

وقد طلق شوقي هذه النظرية في شعره . بحيث نجد توبعا واعيا في عمار استخدام الصورة الفنية ، وبمكنا من خلال النصوص - التي سوف نتكلم عليها كثيرا - تصبف صوره على النحو التالي

الصورة التشخيصية

وهي التي يستخدمها الشعراء في تشخيص مظاهر الطبيعة الصامتة . والمتحركة . بحيث تصحى الطبيعة بشخصيات حارة تتفاعل . وتتجاوب . وتستشعر وجود الإنسان . وتسبح بصفحه عواطفه . ويخضع عليها الشاعر من ذاته . فتمتزع الذات بالموصوع يسجدا في رحاب الفن

ولقد بلغ شوقي في استخدام هذه الصورة حداً رائعاً من الإنجاز والإبداع . وخاصة في تصوير الطبيعة التي تبدو في شعره حية متحركة نابضة . تتحرك . وتسمع . وترى . وتتكلم . فهي شخوص عاقلة جمعية مرحة تفتليء بالحياة والحياة

لنقرأ هذا النص الذي يصف فيه مشاهد الطبيعة وهو في طريقه إلى الأستاذة قادمة من أوروبا

كشف السطاء عن الطرول) وأشرقت
منه الطبيعة غير ذات مشر
شبهتها (بالبس) فوق صبرها
في فطيرة . ومواكب وجولوى
أو (بالبس داود) وواسع سلكه
ومعالم السمر فيه كيار
فوج الرياح عواشع في بابها
والطير فيه لراكني السقف

قامت على ضاحي الجنان كتابها
وهو أن يترجى السطند للأبرار
كسم في الخليل وهي بغير إيمانها
من ذاتها عطفها وذات سوار
وخيرة عها طشيب . وطشة
في الساعات تجر فصل إزار
وهو كمن على الدنيا صبي
وعزيب في سمعها المزار
ووحيد بالشجيرة تشكو وحشة
وكثرة الأتربة بالأنوار
ولقد نمر على السطند محاله
والنبت عرآة رعت بإطار
حذر السفل موحية وخسيرة
كسنا صاصل مروت على أولسار
مذت مواعد ماله وتألقت
فيها الخواصر من حصى وجوار
بساط في محضلة منقلة
منجوة من سلفي ونهار

إن الصورة هنا تحمل بالشخصيات . فقد تحولت الطبيعة في وجدان الشاعر إلى أناس . فهي بلفيس . وابن داود . ورسول والخائل صارت في خياله إماء تتحل بالأساور والخلاجيل . سر نفسها . أو ترى جندها البصر . تفصحك فملاً الدنيا سرورا أو تيكى فتعرق الدنيا دموعا . تعيش وحيدة منعلة . أو جميعا مع أناسها

والعدير في هذه الطبيعة الخبيطة رقيق عذب كأنامل الإنسان الرقيقة التي تدهب الأوتار . وهو إنسان له سواعد يمد الأوص بالخواهر والحصى .

لقد زالت الحواجز بين عالم الإنسان . وعالم الطبيعة ونعوى الصامت الهامد إلى حي عاقل متحرك

وإذا كانت هذه الصورة تمثل رؤية شوقي للطبيعة دون أن تكون هناك صلة وجدانية تربطه بها . فإن هناك من الصور ما يوضح هذه الصلة الوجدانية التي يبدو فيها الشاعر عاشقا للطبيعة . بفتح صدره لها . ومحتصاها . وبناجياها . بل يقلها أيضا .

لنقرأ هذه الصورة الوجدانية التي يجعل فيها شوقي من الطبيعة شحما يحبه ويمرح به . ويأمله الموق وهي عن مدسة رحبه « بلان » يقول فيها

يساجارة الوادي طيرت وعباد
مليشيمه الأعلام من ذكسرك
مثلت في الذكرى هوائك في الذكرى
والذكريات صدى السيس الحاكى

وسعد سررت على الرياض بمرور
 غناء كنت جبالها ألقاك
 فمكنت إلى وجوهها ومحبها
 ووجدت في أنفاسها رنك
 فذهبت في الأيام أذكر وتفرقا
 بين الجدار والسموات حوت
 أذكرت غسولة الصبابة والحرى
 ما غطرتو بقلبان غطسك؟
 لم أذكر صابغة الصنابي على الحرى
 حتى تسرق ساعدي فسطرك
 وتأودن أنطوان بك في يدي
 وأحمر من عيونها عندك
 ودعيت في سحر لوزيك والسجى
 وانت كسالتك المور فساتك
 ووجدت في كتبه الموانع شوق
 من طيب فبك ومن نلاق لانه
 وسقطت هذه الكلام وحاطبت
 عيني في لغة الحرى عبيدك
 وسعوت كل لسان من حاطري
 ولست كل لسان وشاكي
 لأنس من حسم الزمان ولاه
 جميع الزمان فكان يوم (أحسان)

إن شوق في هذه الصورة تجاوز ما وصل إليه الرومانتيكيون في
 حديم بالطبيعة وتعلقهم بها ، فالرومانتيكي يرى الطبيعة من خلال
 مشاعره ، ويصن عليها صيغة خاصة ، ويقابل بين مناظرها
 وإحساساته ، فالطبيعة تحيا حينها كما يقول «ورد زورث» في إحدى
 قصائده : «في حياتنا وحدها تحيا الطبيعة : فحياتنا لياب عروسها ،
 وحياتنا كلسها . وفيما ننظر ونأمل ليس لدينا ما هو أسوأ شأنا مما نتبعه
 هذه الطبيعة الباردة لدى القلوب الميتة والنفوس المضطربة من
 الذمائم . وإها ! ولكن من الروح نفسها يجب أن ينبثق ضوء
 وعظمة . وسحاب لطيف متألف يلبس الأرض جميعها . ومن الروح
 نفسها يجب أن ينبعث صوت عذب قاهر . ومن مهد الروح الخالص
 تبت الحياة وعناصرها في كل ما هو جميل»^(٨) . فشوق لم يكن
 يتمثل بالطبيعة ، والاستمداد منها . بل عتمها هذا المثلث العارم
 الذي تمثل في الصورة السابقة

وإذا كان شاعرنا قد أحب الطبيعة لذاتها في هذه الصورة . فإنه
 قد أحبها لأنها لها بذكريات حبره شيرها في وجدانه ، فهو يكتي
 شأنه . ويذكر أحلامه . ويصف وجب قلبه . ويحمي مشاعره
 في جو وحداني عميق تفصح عنه هذه الصورة الحية في وضعه لغات
 «يونانية» التي رأها في كهولته . فتذكر شبابه : حيث كانت له
 صوات في هذا المكان إيان وجوده في فرنسا للدراسة المعرف

يقول شوق في آيات تبص بالشج
 بأهانت بولون . ولي فقم عديك في عهدة
 ومن نظمي السهوى ولنا بقلك . هل يهود؟
 خلم نريد رجوعه ورجوع أحلامي بمصيد
 وفي الزمان أعادها هل للشبية من بعيد؟
 يا صباب بولون . وفي وجد مع الذكرى بريد
 عفتت لرويك الفطرغ ولزول القلب الغميد
 هلا ذكرت زمان كنا والسرمان كما لسريد
 مطوى إليك دجى النيا في والسجى عا يلود
 ففرد عفت ماتفر ن وليس غيرك من بعيد
 فطلى هوى وصبابة وحديتها ولتر وعود
 نرى . ونسرح في لها لك . والرياح به لعود
 والظير ألعنا الكرى والساس نامت والوجود^(٩)

إن رؤية الطبيعة في هذا المكان خلقت تكتيفا شعوريا بأوش
 حبال الشاعر فارتد من الحاضر إلى الماضي . واعتصر وجدانه في
 وصف اللحظة الآنية التي تفرشت وأسى . حيث تتحد المرافقة
 بين الماضي والحاضر . وتندر سطوة الزمن . وتهاول الأحلام
 وطير الذكريات المعردة . ووعي المكان بأديم مصت ومن تعود
 والجانب الوجداني في الصورة الشخصية يبدو واضحاً في تلك
 الصلات الوجدانية التي يعقدها مع الطير رمز الغربة والمحب
 الصانع . والشجن الرقيق . وقد برع شوق في استغلال هذه الصورة
 لتت لواعجه . والتعبير عن أساه العميق في الغربة الروحية أو
 الجسدية

يقول مخاطباً : «أخاه»

بلك وجندي بساحام ولودع
 دنك دون الظير لشر مؤمنغ
 وأنت فمعين المعاشفين على الحرى
 نغز فستفهمي . أو نحن فستفهم
 لراك ياتجا ومصر حامي
 كلاما عرب نطرح الدار . مومج
 من اللسان دلو في الشطرب آمن
 وساء حل فسررب السديار مسرغ
 ومن عجب الأشياء أنكي والشديكي
 وأنت نسوي في السحود ونسجع
 لملك نسوي الواحد . أو نكم اخوي
 ففقد نملك العبدان والغيب يذمغ

ولعل من أصدق شعره وأشجاء في هذا المجال حواراه مع نالغ
 الطلح في مقدمة قصيدته التي نظمها في منقاه بأسيانيا ، ونحن في
 للوطى

بساتيح (الطلح) أشباه عوايينا
 شجى لوانيك ام سأسى لوانينا

ماذا تفكر علينا غير في هذا
فقت جياحك جالت في حولينا
رمى بسا اليبس ليكنا غير سامريا
- انما الضرب - وظلا غير ماديها
كل رسته سوى ريش الفراق لنا
سها وشق عليك اليبس مكنا
إذا دعسا الشوق لم نخرج بمصنع
من الحساحن عى لايلجسينا
فان بك الحزن يهاش الطلح فرقا
بن الصائب عمن الصابينا

إن الصلة بين الشاعر والطبيعة تبدو من جلال هذه النصوص
عسقة . لا تقتصر على مجرد إدراك التماثل الخارجى . والعلاقات
لطيفة بين الأشياء . وإنما يتوغل بحس الممتد داخل مخارجها ويلمس
قلب . ويعاملها بألفة . ويميش مع كائناتها في توحدها وحدانيتها
هومة . ويشكو لها لو عحه

وقد يتم شوق في رسم الصورة التشخيصية فتبدو طريقة جديدة
حالة باليهجة أو حرية قائمة تلطم الحدود وتشق الحبوب
ومن النوع الأول قوله بصف حديثه . أو تنعير أدق بصف
شعر حديثه لقدم رائر جديد هو أحد الكتاب الإبحار

روعى أربنا وأبدت حلاها حى قهرا . ركابكم في الطريق
مثل عذراء من عجائز روما بنسروها كبرياء كالبطريق
فصحك الماء . والأحلى عليها فابلطفه الغصون بالتصميل
ورلها والريح لعلها ففقت عو ركبنا غفوف المشوق
فانزلا في عيون رجسها الفخر صلتا ولوق عذ الشقيق

ومن النوع الثانى قوله بصف شعور النبات صبة موت حنان غالب
هام النبات

فمسحت لصرع حساب في الأرض ملكة النبات
أمت بتسججها صلب به من الحداد متكبات
قامت على (سائل) لخب بسمه وألمست الجهات
في مساء تنق الطير به فيه به النباتات
ونسرى (بحر الأهر) من جصر موائد كائنات

ولم يقتصر استخدام شوق للصورة التشخيصية على الطبيعة
الصامتة والمتحركة . وإنما تجاوزه إلى التعبير عن بعض الأشياء التي
يريد إضفاء الطابع الإنسانى عليها كالقلب والدمع . والحلال .
والآثار والقلب راحب في المصراع

راحب في المصراع كفى فطر كفا لرد شاعره بنفس
والدمع بقل التراب ويحيى الوطنى

سبخر مقلبات الفرب عى واليس السحبية والمطامير

والحلال يمزج ويكسى على الزعم مصطلح كامل يدمع قال
لعرك في علم البلاد مكنا جرح الحلال على لى الفتيان
ملاحم من عجل ولامن ربة لكنا يبكى بدمع قد

قد يترك الصور في الم عرو فنبكا بعضها من الدهر بعضا
كمنارى أنفوس في لقاء بها ساعات به وأبدى بها
الصورة التجسيدية :

وهى الصورة التي يتمكن الشاعر بواسطتها من التعبير عن
المعنويات في قالب مادي محسوس بحيث تكون قريبة المهم
للقارى . فالشئ المحسوس يطبعه أقرب إلى الفهم من المفعول .
فالفكرة المجردة تتجسد في هيئة مادية محسوسة تبصر أو تسمع أو تذاق
أو تشم . عى تخضع لمعطيات الحواس التي تشكلها التشكيل
المناسب

وقد عمد شوق إلى استخدام الصورة التجسيدية في تقريب
المعانى إلى دهر قارئه بإلباسها لباسا حيا واقعا يوصفها ويقرها .
ويجعل فهمها في متناول الخاصة والعامة . لأنه كان يؤمن بالأبيات
الساخرة التي تذاع ويشتهر أمرها بين الناس . ويعتبر هذا من بلاغة
البان حيث يقول : «أساطين البيان أربعة : شاعر سار يته . ومصور
يطلق ريته . وموسيقى يكي وتره . ومثال ضحك حجرة» وهذا
هو سر اهتمامه بشعر الحكمة والأمثال . وتجسيد الفكرة المعنوية في
قالب حتى مادي .

فالحياة تمثل له في تناقصها بعرض أقيم على حوائطه مأتم
والحرية تحتاج إلى ملوى تداوى جرحها . وهذه الملوى كاللحم .
ولا بد من بسمة تلو وجه الحرية . وهذه البسمة حرية كالتى تنوم في
التكلى . ووجه الأيم . يقول شوق :

إذا نظرت إلى الحياة وجدتها حمرسا أقيم على حوائطه مأتم
لايد للحرية الحمراء من ملوى فوفد جرحها كاللحم
وتبشم بملوى ليربها كما يلو لم التكللى والفر الأيم
ومن الشعر . وهو معنى معنوس حننه شوق في صور كثيرة . فهو
زهر . وملك له ظلال على ربة الملك . وكرمى . وصوحان . وأثره
المعوى في تحقيق المنية والفائدة أبلغ من عرف السحاس . يقول
شوق

فمن نود الريح من زهر الشف و إذا ما سعى على أفانه
سرمه الحمر والبشاشة بها تلصصه بجه في إسامه
حسن في أوانه ككل شيد وجال السرى بعد أوانه
ملك ظله على ربة الخلف سار وكبرسيه على حلجانه
فمر قد به الخبيثة والحكمة عه فالتفقا على صرخاله
وشعره غناء في الفرح وعراء الفرح

كان شعرى الغناء في فرح الشر في وكان العزاء في أحزانه
وهو يحمق يداى

والمرحى الذى تدورون من كرم عى وإن عشت عافا بدانه

وهو في المنام لغة مجمع ليس قبل المنام في تحته
وليس في النهاية ما للمعنى من يد في صفاته وليته^{١١١}
والقصيدة يد بيضاء

بالأمس قد حلتني بقصيدة غرور نخطف كاليد البيضاء
ومصل الأديب ، وهو معنى يعمل ، جده شوق في صورة
النهار ، والاد في صورة الشمس ، والعبوات في صورة الهر الذي
يجرى يقول في رثاء المنوطي

راسد مهاد الذكر من أصابها وظهر بفضل كالبهار عناق
حر البيان قديمه وجميله كاشمس جده ولغة وشاع
ومرسل العبرات تجري لغة للعالم الباكي من الأوجاع^{١١٢}
ورسائل البيعة حواش من الزهور والنباتات حول منابع الماء
وهي فداء لايشق به الصمير ولا الكبير - وهي سهول من القصص
تغف الأديب عنها ولا يتجاوزها إلى الرق والمصائب ويقول في
رثاء يعقوب صروف

رسائل من عفر الكلام كأنها حواش عيون في الظروف طلب
هي المهر لايشق به ابن ليمه فداء ولايشق به ابن مصاب
سهول من القصص ولقت بها أخرى على مالهيا من ربي وهضاب^{١١٣}
والمعالي واحد يتحدان في صورة حبة ، حتى إنها يوسدان في
لتراب . يقول في رثاء ثروت باشا

أجل حمت على النعمى المعالي ووسدت التراب المكرمات^{١١٤}
وحملت المدامك ركن سلم نصيبه الطولوس والكاه
وحمل أحد حضرة وأسى بطلب به التوالج والمكة^{١١٥}

وهناك عشرات الأمثلة يجسد فيها شاعرنا فكرة الموت ، والحد ،
والأخلاق ، والرحمة ، والفن . نكتل منها مثال واحد هو قصيدته
في رثاء الفنان سيد درويش . حيث يتجلى التجسيد في صور بصرية
وصحفية وحركية تروق وتعجب :

يقول شوقي

بلبل إسكندري أبكة ليس في الأرض ولكن في السماء
هبط الشاطئ من رابية ذات ظل ورياحين وماء
جعل الطير عيرا صافيا غسق الشبح إلى جبل ظماء
بلا الأسفار لغريد إذا صرف الطير إلى الأبله البشاء

لا ترق دمعا على الفس هي بعدم الفس الرحمة الأمتاء
هو طير الله في دهره يبعث لاء إليه والحمداء
وزح الله على الدنيا به فهي مثل النار . والله القضاء
لكفى منه ومن آذاره مفعلة الطيب وإشراق البهاء
وإذا ما خسرته فلتة القوة فيها والظماء

وإذا صامتت أو سفت طاف كالشمس عابها وهواء
وإذا الفتن على تلك مثنى ظهر الحسن عليه والرواء^{١١٦}

إن الفن قد نجد هنا في صور حسية مادية ، بصرية وصحفية ،
ومدونة ومشحونة . حيث نجد الليل والراية والشاطيء والظل
والرياحين والغير الصافي ، والطيب وإشراق البهاء . والشمس
والهواء . عالم من الصور الحسية للنوع أيدعتها ريشة شوق

الصورة التجريدية

وهي الصورة التي يستعملها الشاعر حين يريد تشبيه المحسوس
بالمعقول . أو المعقول بالمعقول ، فالشيء المادى المحسوس قد يقارن
بفكرة ذهنية مجردة . كما أن الفكرة الذهنية المجردة قد تقارن بفكرة
أخرى أكثر منها وضوحا . وهذه الصورة تحتاج إلى إعمال الفكر .
وكذا الشعر . وإثارة انتباه المتلقي . حيث يجسد طاقته الذهب
لإدراك مدلول الصورة

وقد استلهم شوقي هذه الصورة : فشيء المحسوس بالمعقول
كتشبيه شروق الشمس بالأمل الحبيب . وعروبها بالأجل البئيس
والشروق والغروب شهدان حسيان يدركان بالعين بيبا الأمل
والأجل معيان يدركان بالبصيرة

يقول في وصف الشروق والغروب

فأروها الأمل الحبيب لن رأى وعروبها الأجل البئيس لن دوى
ونشبه قصر رأس الوجود بالسطر في كتاب محمد مصر . فالشبه
حتى والمثبه به معقول يحتاج إلى تأمل وعطلة

بالصورا نظرنا وهي شفى فسكت للدمع والحق بلقى
أنت سطر ومجد مصر كتاب كوف صام البلى كاهلك فلما^{١١٧}
ومثال تشبيه المعقول بالمعقول قوله :

لبدلت للعالم الشريف كأنه حبيبة فوجد وأنت صحن
وقوله :

نعش وعفى في طلب كلفة من العيش نور لذة كغلاب
ويدخل في إطار الصورة التجريدية ، وصف الإنسان بصفت
تجريدية لا تتحقق في منطق الواقع . بل تدخل في إطار التجريد
كمقارنته بالجواهر مثل قول شوقي في رثاء ثروت باشا . وكان قد عاد
مينا من أوروبا

بانت على الملك في الثابت جوهرة نكاد بالليل في ظل البلى قد
بداعر النيل أصداف الخليج بها وما يذب إلى البحرين نور يرد
إن الجواهر أسفاها وأكرمها ما يذوق للهد لا ما يذوق الزبد
حتى إذا طاع الملك المدي المخلوت كأنها في الأكف الصارم الفرد
ذلك البقية من سيف الحمى كثر على السرير ومن ربح الحمى لصد
قد حمها فزكا نعى بظاف به مقدم كلواء الحق ملود^{١١٨}

وقد حملت مسرحيات شوقي الشعرية بهذه الصورة التجريدية

ألقى تقوم على خلق مدرجات بصرية وهمية متحررة من مواضع العرف والمادة ، وتطعيم الحواجز بين الماديات والمعنويات ، حتى إن أحد الباحثين المعاصرين أدخل بعض هذه الصور في إطار الذهب الرمزي

ولنقرأ هذا المشهد الذي تأمله الباحث كما تأملناه ، وهو نشيد للوت الذي يتنمى به « إياس » شادى للملكة في الفصل الرابع من المسرحية بعد مصرع « أنطونيوس » بمهد فيه لمصرع كليوباترا :

باصوت مسل بافتراف واحمل جريح الحياة
مرىا لفسلوع الفراع إلى خسوط النسيجا
شراعت السسلسل في لجة السسلسل
كساعلم في السسلسل بجسوسى ولا يجرى
في قفل لسل سراج السسلسل لا يجرى
مسلل السسلسل مسطوط السسلسل
في سسلسل سسلسل في لم أوى سسلسل
فسلسل من السسلسل سسلسل سسلسل
على السسلسل سسلسل سسلسل سسلسل
سسلسل سسلسل سسلسل سسلسل

« وسرعة الأول يبدو ما في هذه الأبيات من موسيقى متموجة شعاع ، وصور ظلية يلجأ فيها الشاعر إلى تشخيص المعنويات وخلق مدرجات بصرية وهمية تذكرنا بمحاولة الشاعر الفرنسي « رامبو » خلق تيارات صورية متحررة من مواضع المتعلق والعادة ، فالوت في نظر شوق أو كليوباترا بتكبير زورق زورق وشراعه من العضة ، ولخته من التبر ، ثم هو زورق تجريدى لا يمكن تحفيقه إلا فيما يشبه الرؤيا ، فهو كالحلم يجرى ولا يجرى عتقا قلب الطلما كالشهاب اللطاف ، إلى حيث تنتظره كليوباترا التي تركزت أشواقها على المرت تتق به عار الحياة تحت وطأة الرومان . ويهذه الصورة التجريدية التجريدية مما يصنعنا الشاعر في منطقة بين المحسوس والمعنوي ، أو قل بين الحلم واليقظة ، بحيث يصعب القصص على مادة الصورة ، وإن لم يصنعنا إلا الاستجابة لما فيها من جو نفسي أسر » (٢٥)

ومن المشاهد الوصفية الرائعة التي اجتمعت فيها الصور التشخيصية ، والتجريدية ، والتجريدية . وعانقت فيها المحسوسات والمفكرات ، وتصالح الوهم والواقع ، ولحظت هيق التاريخ بأريج الحاضر . ذلك المشهد الذي يصور فيه شوق الطبيعة في قصيدته « الريح وراى النيل »

إن الخيال في هذه القصيدة مح - والصور حية متحركة ، والمشاهد متتابعة ، وكل صورة في داتها خلاصة فائقة ، ولكنها تعتمد وحدة الجو المعنى كما سوضح فيما بعد .

لنقرأ بعض أبيات القصيدة أولا كدليل على الطاقة التصويرية لدى شوق ، وسنرى أن كل بيت يضم صورة رائعة .

ملك البت . لكل أرض دونه تشبهه بالأهراس والأفراح
مشورة أعلامه من أحمر لان . وأبيض في الرق لاح
ليت لقمه الخلال وشيا وموخن في كنف له وجناح
الورد في سر القصور مفتوح مستقابل بشى على الفتحاح
صاحى للراكب في الرياض محو دون الزهور بشوكه وسلاح
مر السيم بصفتيه مقلا مر الشفاء على حدود ملاح
والبحر لطفية ونظية كسيرة المسسوسه للساح
مدائق على القصور كانه في بنية الأفنان صوب صباح
والخمسار دم على أرواه قاي الحروف كخاتم الفلاح
وكان يحزون البنفسج لآكل يلقى القفصه بحنية وصلاح
وعلى الخواطر دقة وكتبة كخواطر الشعراء في الأرواح
والنخل مشوق القلوب مضرب مسترسين بمناطق ووشاح
ولرى الفناء كحظ من مرمر نصبت عليه يداع الأرواح
البحر فيه كالنعام : بدينة بركت . وأخرى حلفت بجناح
والشمس أبهى من عروس برجت يوم الزفاف بسجد وصباح

إننا من خلال قراءة هذا النص نشعر أننا نمش في مهرجان الطبيعة ، حيث تلقى الأرض الربيع بالأهراس والأفراح ، فالحائل تتحلل بوشيا . والورد تمتع . والنسيم يقبل حدود الورد . والياحمين كنية الإنسان السح . والبنفسج حرس ككامل يلقى القفص . والنخل مشوق كينات فرعون .

ثم هذه الصورة الرائعة الجديدة في الشعر العربي لنقصاء الذي يشبه حائط المرمر . والبعث الذي يشبه العمام البدين والحنق . إنها إجازة على !

الصورة الوصفية (البلاستيكية)

وهذه الصورة يراد بها مطلق التجسيم والتكبير بصرف النظر عن ارتباطها بالوجدان ، أو رمها لحالات نفسية خاصة . ونحن نعمل هذه الصورة في المحسوسات حين يلحق الأقل بالأكثر والأحق بالأظهر . وما هو أنقى في الصفة بما هو أشهر فيها . وتعتمد هذه الصورة على إدراك الخائل الخارجى بين الأشياء ، ومثال هذا السور وصف منظر طلوع البدر من سمينة

والبدر منك على العوالم يحل بشر الوجوه وزحمة الأبصار
منشدم في التبر محبوب به موف على الآفاق بالأسفار
بندرة الضوا من أخرج ظافرا بمناء يجلوها من السطار
منهلا في الماء أبهى نصفه سموجا والتصف كاسر عار
وال بك الألق السماء فاسمرت عن لعل ماس . في سوار نهار
وبهت . يهر الكون منك بمطر صاح وعمل منك لاج فجار
لله والآفاق حولك فسة والشهب دبار لدى دبار
ووصف سمينة في عرض البحر

وجبالا موانجا في جبال لتدجي كأنها الظلماء
ودوما كما تأنست الخيل ولهدجت ساحتها الفيحاء
لجة عند لجة عند نصرى كهضاب حاجت بها البهلاء
وسلم طورا تلوح وحيها يستول لشباحهن الخفاء

تأثرات في سبيلها مصادرات كالفرادى يزهو الخفاء^{١٥٥}
ووصف طائفة

أعقاب في حنان الحو لاج أم سحاب فر من هوج الرياح
أم ساطع الريح وده التوى بعدما طرف في الدهر وساح
أو كسكن البرج ألق صوته فترضى في السماوات الصاح^{١٥٦}

إن هذه الصور تخلص من الانفعال الوجداني ، وتنفذ المشاعر
الخارجة التي تربط بين الشاعر وموضوعاته . ولكنها نجحت في وظيفتها
التحسية ، وتحويل الصورة أمام القارئ . وتمكنت من إيجاد
صلات بين الأشياء قد تبدو بعيدة . فهي تدل على الدكاء والقفظة
أكثر مما تلمح عن الشاعر

الصورة الدرامية

وهي الصورة التي تحمل بالحركة . والتوتر . والفور . تتداع
الأحداث . وتتم الواقف . وتتابع المشاهد في وحدة بامية متأخرة .
ويرتكز الاهتمام في هذه الصورة على الفعل والحركة . والصراع الذي
يصل على المشهد حيوية وتدفقا . وتستلهم العناصر الشعرية من
معدلات وتركيب . في تمسيد الصورة الدرامية وإبرارها . بحيث
تشكل في النهاية من الحدث . واللغة . والإيقاع الموسيقي

ولقد بلغ شوقي في استخدام هذا النوع من الصورة حداً رائعاً من
القدرة والإتقان . بحيث يشعر القارئ أن المشهد يتحرك أمامه بكل
جزئياته وعناصره . فالحدث يتم . والأفعال تتداع . والإيقاع
الموسيقى يتناغم . فالصورة بكل معطياتها الحسية والموسيقية تتحرك
بالحركة والحياة وهناك عشرات الأمثلة على الصورة الدرامية في
شعر شوقي . ولكن سنكتفي بصورتين إحداهما من قصيدة « النيل »
الحوادث في وادي النيل . والثانية من قصيدة « النيل »

والصورة الأولى تمثل أمة فرعون التي أسرت عند احتلال فيز
لمصر سنة ٥٢٥ ق . م . وقيدت بالسلاسل على مرأى من أيها .
وتصف الصراع المحتدم في نفسها : ونفس فرعون

بنت فرعون في السلاسل لعل أزعج الدهر شربها والحفاد
فكان لم يهر يودجها الدهر بر ولا سار خلفها الأمراء
وأبرها العظيم ينظر ما زفت مثلها مرقى الإماء
أعطت جزء وقيل : إليك ألب بر قومي كما تقوم الفاء
لست تظهر الإباء . ولحمى الله مع لن ترقه الصرء
والأصاوي شراعى وأهوها

بسم الخطب فبصورة صماء
فأرادوا ليظروا مع فرعون . ولهمود معه الحفاد
فأروه الصديق في ثوب فقر يسأل الجمع والسؤال بلاه
فبكي رحمة وما كان من يي سكي ولكنها أراد الوفاء^{١٥٧}

إن هذه الصورة تخلص من الخيال للعند أعلى الصورة اليبانية .
نفس فيها تشبه . أو استعارة . ولكنها تحمل بالحركة والصراع .

وتقدم لنا الحدث بطريقة مؤثرة تثير الأسى والشجن .

والصورة الثانية نصف مهرجان النيل . والاحتفال بإنهاء فتاة
جميلة في حفصه . وهي التي يطلق عليها عروس النيل . وسط
مظاهر الحفاوة والتكريم .

لنقرأ هذه الصورة . ونرى إلى أي حد تعاون الحدث الدرامي

مع الموسيقى الصوتية . والتشكيل البالي في خلق مشهد مهم
بالحياة . يحسد الشاعر المتصاربة . والأحاسيس العارمة . وطبيعة
الموقع الحافل بالرهبة . والخطر . والفرح . والنصحية .
والقداسة . والصراع

يقول شوقي

ولحبة بين الطفولة والعبا هناء لشربها القلوب وتلق
كان الزفاف بذلك غابة حطها وانط إن بلغ النهاية حريق
لاقت أعراس . ولالت مأتما كالشيخ يتم بالهتاف وترق
في كل عام حرة نخل بلا لمر إليك . وحرة لا تصدى
حول مسائل فيه كل لحبة صفت إليك عن بحور فتلحق
زفت إلى صلك القلوب يحيا حين ويهدهم . هوى ولشوق
ولربما حسدت عليك مكانها ترب تسبح بالعروس وتجدل
محلة في الفلك محدد فلكها بالسلاطين مرغرد ومصلح
في مهرجان هزت الدنيا به أعضائها . واحتال فيه الشرق
لمرعون تحت لوائه ويسائه يجرى بين على السفن الزورق
حتى إذا بلغت مواكبا للذى وجرى لغايته القضاء الأسبق
وكسأ . محام المهرجان جلالة صفت اللية وهو صلت يبري
وللمعت في ألم كل صفة وانك بالوادي الجمع وحفوا
لقت إليك بفسها وعيها وأنتك شيفة حواها شيق
عطت عليك حواءا وحياتها أعر من هذين شيء يلقى
وإذا تنامي الحب وتلقى القدى فالروح في باب الفصحى ألق^{١٥٨}

إن اختيار الورد الذي يتبع امتداد حركة الصراع وموجها . وقافية
الفاف بما ترمز إليه من رصانة . وجزالة . وتدفق . وجهادة .
واندفاع . قد ساعد على تصوير المشهد المعجم بشق المشاعر
والأحاسيس . والذي تصارب فيه المواقف . وتشتد حركة الصراع
الدرامي وتوسع لتشمل الطبيعة والإنسان . فكل جزئيات المشهد
تتحرك وتلتهت . وقد لعبت الأحداث هنا دورا خطيرا حل محل الصور
التقليدية . ودفع بالحركة نحو مسارها الطبيعي . فالأفعال : يحيا .
يلفع . يجرى . جرى . انتال . حلقوا . ألق . أنتك .
خلعت . كلها توحى بالحركة والاندفاع . واللهة . وسرعة إيقاع
الأحداث .

كما أن استعمال التجانس الصرفي بين الكلمات . ساعد على
إحكام الصورة . وتألفها . وحللتها بالعروس عجيبة تضحي بالنفس
والتميس . وهي مشتاقه تلبس شيفا وتخلع على النيل الحياة وسعيدة

لقد لعب الخناس دورا مهما في تشكيل الصورة . لأنه صمد عن

طع موتاً وقرحة مياصة . لا يبدو عليها التمدل والتكلف . وهو الذى قصده أحد شيوخ التراث اللاعى عبد القاهر الجرجاني حين قال . «وعلى الحملة فإنك لا تجد نجساً مقبولاً . ولا سجعاً حسناً حتى يكون المعنى هو الذى طلبه . وساق نحوه . وحتى تجده لا تبغى به بدلاً . ولا تجد عنه حولا . ومن هنا كان أحلى نجس تممه وأعلاه . وأحلقه بالنجس وأولاه . ما وقع من غير قصد من التكلم إلى اجتلابه وتأهب لطلبه»^{١٣٢}

فالصورة الدرامية بهذا المفهوم نسيج متناكس من الحدث الدرامى . والإيقاع الموسيقى . والتجانس الصوتى . بحيث تتجمع هذه المنوط وتتفاعل لتحدث تأثيرها بذاتها . دون احتياج إلى العصر لسانه

ولا يسعى أن يهيم «القارىء» ولو للحظة واحدة . أن هذه الصورة يعذب عنها طبع التفكير . والسرد المباشر . فهي أقرب إلى الأسلوب الخبرى الوصفى منها إلى الأسلوب الخفى المغازى . لأنها يتناسكها البلى وتشكيها الموسيقى . وحدثها الدرامى صورة كاملة . وظفت فيه كل الأدوات لسابقة لإيجار المشهد الحى . وإبراز الصراع الدرامى

وبذلك يكون شعر شوقي قد حمل بكل أنواع الصورة الفنية التى وصفت لتتبع عن عالم الطبيعة . ومعالجة قضايا الإنسان . ورصد حركة التاريخ . وتسجيل الواقع المصرى بكل همومه . وأشواقه وطموحاته

وصوره لا تتدرج تحت مذهب من واحد . فقد أخذت من كل المذاهب . حيث يجد صورا محكمة بمنطق العقل . ويعبر عن المأثور لسانه فهي أقرب إلى المذهب الكلاسيكى . وصورا تحتة تعبر عن الطبيعة من خلال للشاعر الذاتية فهي أقرب إلى المذهب الرومانتيكى . وصورا وصية بحمة بلاستيكية أقرب إلى المذهب البرناسى . وصورا تجريدية تقرب به من المذهب الرمزي .

٤

إذا كانت المصطلحات السابقة قد أجابت عن السؤال المطروح في غرة البحث . من أنواع الصورة عند شوقي . وعلاقتها بالمذاهب الأدبية . وحققنا نتيجة هامة مؤداها : أن شعره قد حمل بكل أنواع الصورة التى عرفتها هذه المذاهب . فإن المصطلحات القادمة نحاول أن نجيب عن السؤال الثانى وهو : ما مصادر الصورة الفنية عند شوقي ؟

والأمر الذى سيثير دهشة القارىء . أن شوقي نفسه هو الذى سيجيب على هذا السؤال !

يقول شوقي «والشعر ابن أبوين التاريخ . والطبيعة»^{١٣٣} وهذه المقولة القصيرة تفتح معانيق المشكلات الفنية التى نواجهها «دريس شوقي» لم هدى الزهدى الأساسيين استقى مادة صوره الى المنحى بعراقه تاريخ وعبق الطبيعة^{١٣٤}

التاريخ

كان التاريخ حاضرا في وعى شوقي سمسه حيا في شعره . ويصور أحداثه . ورحاله بصورا صادقا شبر التقدير والإعجاب والإحساس التاريخى عنده ذو مفهوم واسع عمق . يبدأ من بداية التاريخ الفرعونى . ويسمى إلى هذا العصر الحديث . فالتاريخ الفرعونى ملوكه وإيجاراته . وآثاره . واحتمالاته . وعاداته الفلسفة . ومهرجاناته الموسمية حتى فانس في صوره الشعرية . فرميس . وتوت عنخ آمون . وإيريس . وسيروسيس . واحتلال المكسوس لمصر . وعادة أبس . واحتدلات مهرجن النيل للقدس . والأهرام . وأبو الهول . وقصر أسس الوجود كلها مشاهد تصح بالحركة والحياة^{١٣٥}

والتاريخ الإسلامى . برسوله . ورحلاته . وأحداثه وقبمه تحسنت في صور كثيرة حمل بها ديوانه . بل تاريخ الأتراك عروهم وانتصاراتهم . وحلفاتهم . ومازهم بطق به صوره^{١٣٦}

ومن بقرا قصيدته الرائعة «كبار الحوادث في وادى النيل» - عزة السوقيات - يجد هذا الحشد من الصور المستمدة من لتاريخ قديمه وحدثه . فهو يستدعى رمسيس . وسيروسيس . وقبير . والإسكندر . وكليوباترا . وموسى . وعيسى . ومحمد . وعمره بن العاص . وصالح الدين . والأتراك . ونابليون .

ولا يقتصر دور شوقي على إثارة الصور التاريخية . واستدعائها . ووصف آثارها . وإنما يتجاوز ذلك إلى استخدام دلالتها . ومشاهدتها في عقد الكثير من الصور التى تعبر عن الطبيعة . ومشاعر الذاتية .

فى وصفه للسحل في قصيدة «الرياح ووادى النيل» يشبه بسات فرعون . يقول

والسحل مملوء الطول معصب مستزى بمناطيل ووشاح
كبنات فرعون شهدن مواكبنا تحت المراح في سار صاح

وفى قصيدة الخيل بين المنتزه وأنى غير يشبه بوصيفة فرعون .

نحال إذا نهضت في الضحى وجهر الأصبل عليها الذهب
وطال عليها شعاع النهار من الصحرا لوم حوش السحب
وصيفة فرعون في ساحة من القصر والمكة لربط
قد اعتصب بمصر العقيق مفضلته بشعر الذهب^{١٣٧}

والطبيعة في جبالها تشبه بلقى وابن داود

كشفت النطاء عن الطول واشرفت

من الطبيعة غير ذات سوار
شيبا بلقى فرق سريرها في ظفرة ومواكب وحوار
لو (باب داود) ووسع ملكه ومعالج للمصر فيه كبار
والعنى الشعرى يشبه عيسى في محاسنه يقول في نحيته لشكبير
من كل بيت كفى الله نكته حقيقه من خيال الشعر غراء
«وكل معنى كبرى في محاسنه جاسم به من بنات الشعر عراء»^{١٣٨}

وعطف مصر عنه يشه بر أم موسى يقول في معناه بالأندلس
 ما فلم غل من روح يراوحنا من بر مصر وروحنا يخالينا
 كام موسى على اسم الله تكفلا وباسمه ذهبت في الم تلقنا
 والعم الدينية المستمدة من الإسلام نجد مصطلحاتها تعود في
 صورة . فالطبيعة الجملة تدعو كأم الكتاب :

الأرض حولك والسماء اعترقا لسروالبع الأيسات والأكر
 من كل باعقة الحلال كأنها أم الكتاب على لسان القار^{١٢٦}

والصاة الحساء خطواتها تعوى وسعورها جنة وتلقا نا^{١٢٧}

مجموعة الا اجمال بيساره محبوبة إلا من الأنظار
 خطواتها التلوى فلا مرموة على الدلال ولايدان نهار
 موت بنا فوق الطليح فاسدت عن جنة وثقلت عن قار^{١٢٨}

ولحان على حدها يكاد ينجح له

وخال كساد ينجح له لو كان بفصل نسوده^{١٢٩}

ويدخل في إطار التاريخ معطيات التراث العربي . الذي انعمل
 به شوقي كثيرا . فهل من ميم . وهصه . ونمله . ووعاه . وكان
 بذلك أثره الباع على رصانة لغته . وجرالها . وموسيقاها الصوتية^{١٣٠}
 وهي الصفات التي اتفق نقاد شوقي جميعا على تحمها بها . ومداونه
 فيها . غير أن تمثل التراث والوعي لم يتوقف عند حدود البناء
 الصوتي . والموسيقى . وإنما تجاوزوا إلى الصورة الفنية التي عرضتها
 معطيات التراث . بحيث وجدناه حتى في وصف أكثر الأمور مصرية
 وحدائنا بسمه صورة من التراث العربي . يقول في وصف الطائره
 التي أقلت الطيارين (قديري) و(بونيه) من باريس إلى مصر :

مركب لو سلف الظفر به كان إحدى معجزات القدماء
 سرج في كل حين ملهم كامل العدة موسوق المروء
 كساط الريح في القدرة أو حشد السير في صدق البلاء
 أو كبحوت يرمي المرح به صاحب بر ظهور وحده
 بزالي كوكسبا ذا ظب فإذا جت فسا ذا مهده
 فإذا جاز الزما لآوى جمر كالبطاووس ذيل الخلاء
 بجلا الألفاق صونا وصدى كزيف الجي في الأرض الهراء^{١٣١}
 فالصورة هنا مستمدة من التراث العربي في التشبيه . حيث نجد
 السرج السجم . وبساط الريح . والمحدد . والسهم للامى .
 والبطاووس . وكزيف الخن . وكلها صيغ جاهرة فطنت نصارتها
 بكثرة لاستخدام . واعتادها على التشابه الخارجى دون أن تمتد إلى
 حقيقة الأشياء ووقعها على الذات الشاعرة . وهو ما يستأوله
 بالتصويل مما بعد

الطبيعة

لقد خرج شوقي إلى محراب الطبيعة . فتمجد فيه . وخرج إلى-
 آفاقها الرحة المسبحة . فوسمها وصفا حيا مؤثرا . وقد ساعدته

رحلاته الكثيرة إلى أوروبا وأوركا على مشاهدة مناظر الطبيعة الجميلة .
 المنثلة في أنهارها . وجالها . وحدائقها . وسهولها . وريها
 ووهادها وحالها . وشمها . وقراها . وفراها . ومدنها . بله مناظر
 الطبيعة في مصر بنيلها . ونجلىها . وشمسها . وصحورها . وريها
 وسواقيها . فالطبعة الأوروبية وصمها في عدد من القصائد يذكر منها
 « بلدة للوعر لناظرها في بهجة مناظرها » ويقصد بها « حصف »
 وصواحيها . حيث الصور مستمدة من مناظر أوروبا يقول شوقي :

ناجيت من تعوى وتجال يا بين الرياض . وبين ماء (سويسرا)
 حيث اجمال صطرها وكبارها من كل أنيس في الفضاء واضطر
 فخذ التهام يا يوتا لاخلت مشوبة الأجرام شابة الذرى
 والصخر حال لطم يله قاعدا وأناف مكشوف الجوانب منلرا
 بين الكواكب والسماء لرى له أذا من الحجر الأصم ومنلرا
 والطح من أى الجهات فيه ألطفته فرجا بمرج سدورا
 نر الفضاء عليه عقد نجومه فسيلا زبرجده بين عوهر
 وسطمت يفس البيوت كأنها أوكار طير أو عيس صكرا
 والسجم يبعث للباء ضبابه والكهرباء قضيه أثناء النوى^{١٣٢}

ووصف مشاهد الطبيعة . وهو في طريقه إلى الأستانة قادما من أوروبا
 والتي يستلها بقوله

تلك الطبيعة لم بنا بشارى حتى لو بك بدع صبح الهارى
 الأرض حولك والسماء اعترقا لسروالبع الأيسات والأكر
 ووصفه للبطور الذى يبدؤه بقوله :

على (أى) الجنسان هنا نحر؟ ول أى الحدائق يستل
 رويسا أيا السطك الأبر بلغت بنا القرمع طالت حر

أما الطبيعة في مصر فيمكن شاهدها على استمداد الصورة من
 مفرداتها الحسية . فقصيدة «الربيع وواهى النيل» . التي يصف فيها
 الطبيعة المصرية نباتها . وزهورها . وفصائها . وشمسها . وهيها
 ومائها . وسواقيها .

ولن نتوقف عند هذه القصيدة ؛ لأننا سحظها عند حديثنا عن
 السمات الفنية . . وسنختار قصيدة أخرى جمعت صورها من
 الطبيعة المصرية . المنثلة في منطقة الجزيرة . وسمى الخيرة .
 والتاريخ التمثل في الأهرام . وآفى القول . وهي النسبية التي يمارس
 بها مبية البحرى . يقول شوقي :^{١٣٣}

وكفى أوى الجزيرة فبكنا نطمت طيره بأزهم جرس
 قعها النيل فامتحت فطوت منه بالحر بين عرى ونس
 وأوى قيل (كالخيز) بوله به ولد كان كوكور المصلى
 بين ماء السماء ذو المركب الضخم الذى يحمر العيون ويحلى
 لآوى في ركابه خير من يحميل وشاكر فضل عرس
 ولوى الخيرة الخريسة لكل لم غلق بعد من مناحة ومن
 أكثرت فحجة السوال عليه وسوال طيراع عسه يمس

وليام الخيل فكون شعرا ولمجرد غير طوق ومسنن
وكأن الأهرام مبرون فرعو ن بيوم على الجبابر عرس
أو قساطير تأنق فيها أنف جاب وأنف صاحب مكى
ودرعى الرمال أنطق إلا أنه ضنح جنة غير فطس
تتجل حقيقته الساس فيه سنج الحق في فلولير إنسى

في هذا النص نجد معالم الطبيعة المصرية في بعض أركانها -
حيث الحريرة بأشجارها - وأنيكها - وبينها وحشها - والحريرة
علاها - وصمها - وسواقها - وحيلها -

ومعالم التاريخ أيضا - حيث الأهرام - وأبو الهول يشرفان من
على على منطقة الجيزة - بمحلات عراقة التاريخ - وأصالة الماضي
تليد - إياها لوحة ناطقة وصورة دمجها يراع شوق - بعجز أهرام
الرماسين عن إبداعها هذه الكيمية - حيث امتزجت الصورة
مصرية - بالسمعية - بالدرامية - بالوصفية - راسطت كلها
بشاعر الفرح والفرح في إطار من عراقة التاريخ وعز نصيبه

أليس الشعر أبنا للتاريخ والطبيعة ؟

9

بغيت الإجابة عن السؤال الثالث الذى وصعاه لأنثى في صدر
البحث - وهو ما السيات الذهبية لشعر شوقي ؟ أو للصورة في شعر
شوقي ؟

والإجابة عن هذا السؤال ليست حية لأنها تتضمن تفهم
الصورة - بل فهم شعره كله - لأن الصورة كما أوضحنا - ذروة
الشعر وسامه - كما يقول التعبير القديم - أو جوهره ولبابه - كما يرى
صاحب البحث - ناهيك عن العبارة المكتبة الذى أثر مدح
شوقي - عن طبيعة الصورة عنده بين مؤيد قد ندعه وياح الإعجاب
مبالغ إيجابيا - ومعارض قد تشبه عواصف التعصب فيألف سلبا -
إن الحكم في هذه القضية ينبغي أن يكون من خلال
نصوص - هى الوثائق التى تعطى لكل ذى حق حقه -

ومن قراءة النصوص - وتأملها - واستنطاقها - ومراجعة الصور
التي أشتتها في النصوص السابقة نستطيع أن نجعل السيات
الذهب للصورة على النحو التالي

غلبة الطابع الحزنى على الطابع الكلى

فالصورة الحزنية هذه بلغة مؤثرة حين تؤدي وطبيعتها الفنية
مستغنة عن أغوائها - بحيث تكون ناجحة في عابها التعبيرية عن
المعنى المفرد المراد منها - ولكنها حين تكون غيطة في نسج الكل يبدو
تأثيرها - وعدم تجانسها

فالصورة ليست عضوية بمعنى أنها لا تسو ولا تتأدر في ألية
العضوية المقصيدة - فهي ليست ذات مناسكة في البناء العام - كما
يقدمه وحدة المعنى ووحدة الشاعر التى صاعها

ولنصرف مثالا على ذلك قصيده «الريح ووادى النيل» التى
نجد عرة قصائده في وصف الصيعة

لقد بداها بداية صبرة ملونة بيعة - فكل ما فى الطبيعة مشرق
جميل - حيث الأرض تلقى الريح بالأعراس والأفراح - والورد
تفتح مسرورا يثنى على الفتح - والسم يقبله - كما تقبل الشعاع
حدود ملاح - والسمسم لطيف نقي كصوه الصباح - ولكن هذه
الصور الحزنية المخالفة بالبيعة والإشراق لا تليث أن تمطع بحاة
له حة صبور حزينة قامة تثير النفس عما فيها من ذكر الدم - والشكل -
والكنة والأفراح

وفي غمرة هذه الصور الحزنية القائمة يفجؤنا شوق بصور بيعة
ملونة للمبرور الذى يبدو كالمليحة في الأفراح - والنحل المترين كنات
فرعور في الواكب - والعصاة اللامع المصفول كحائط من مرمر -
والشمس التى تبدو أبهى من العروس - ولقاء الذى يتحنى كالزئبق
ولكنه لا يلبث أن يقطع مشاعرنا السعيدة - بهذه الصورة الحزنية
للسواق التى تندب - وتث - وتوح - وتشكو - وتبكي - بل تبكي
وتصحك في وقت واحد !

وسوف أكتب هذه الصورة الأربع فاصلا بينها - ليدرك
القارئ كم هى جميلة بديعة حين تكون مفردة - وكم هى متناهية
قفزة حين تنظم في سياج شعورى واحد -

الصورة الأولى بيعة

ملك فبات فكل أرض داره نفضاه بالأعراس والأفراح
ليست للمعصم الخائل وشيا ومرحون في كنف له وجاح
الورد في سر الفصول مفتح متقابل يثنى على الصباح
مر السيم بصحبته مفلأ مر الشعاع على حدود ملاح
وولقى السمرين في أغصانها كالدر ركب في صدر ملاح
والسهمين لطيفة وفيه كبريسرة للسمره اسبح
متألق مثل الحصون كأنه في بلدة الأمان فهو صاح
الصورة الثانية حزينة

وه الخسار دم على أرواقه ليل الحروف كحمام السراح
وكأن عروق البسج لاكل يلقى الغشاء بحنية وصراح
وعلى الخواطر رقة وكنية كخطوط الشعراء في الأفراح
الصورة الثالثة بيعة

والسرور في الجير الربيع كاشفة من ساقه كملبحة مراح
والنخل تخشق الطوق تعصب مستزين بمناطق ووشاح
كنات فرعون فهدن مواكبا تحت (المراوح) في بار صاح
رعى الغشاء كحائط من مرمر نصفت عليه بدائع الأنواع
والشمس أبهى من عروس بزلعت يوم الزفاف بصعد وضاح
ولقاء بالولدى بجل صلابا من زلق أو مقلبات صفاح
الصورة الرابعة حزينة

وجرت سواقي كالنواذب بالفرى وعن الشجرى يتلقب وأنواح
للتناكبات وماهرهم صباة البياكيات بدمع صفاح
من كل بداية الطرود خبطة ولقاء في أحشائها صلوأاح
يبكى بخاربتة - وتصحك بدعفت كالعيش بين نشط وزواح
هى في اللامس والفول - وحارها اعنى - يوم يبره الهداح

إن الصور الخرافية على هذا النحو تمتنع وحده الجو النفسى .
فهى مشاهد متناغمه من الفرح والحزن . والفرح والحزن في موقف
شعوى واحد . وهذا يجعل البناء الشعرى مهلهلا . رغم ماى بعض
هذه الصور من حده وطرفه . وسك . كشبه القصاص بالمرمر . والعجم
بالعجم المستمر الكنت . وسحرك الطائر

إن المشاهد لا يوجد بها إلا الخيال الذى أبدعها . فهى دليل
على المهارة الفنية . والخيال اللعوب كما يسميه هو . ولكنها لانعوم
دليلا على وحدة الشعور النفسى . والصدق الوجدانى فى النظرة إلى
الطبيعة ككل

وهذا يدفع بنا إلى مباشرة المسمة السمة الثانية وهى

الأهم بالواقع الخارجى على حساب الواقع الوجدانى

فمعظم الصور يبدو فيها التركيز على القائل الخارجى أكثر من
التذكير على الطابع الوجدانى . فعالم الصورة عند شوقى حافل
بالخمر . والقصة . والمعجد . والرفق . والمرمر . والنؤلؤ .
وندر . وسكن هذا العالم مأساوى المرفق بدوح الذى يدكرنا بعالم ابن
مصر . وكلامه يشبه فى «شاة» و«بينة» . يبدو فى كثير من الأحيان
تقريبا بمتعد حرة الشعور . وحقن النبض الإنسانى

غير أنه يسي أن سحن أن هذه السمة لا تسحب على كل
شعره . فهناك قصائد من الشعر الوجدانى العميق الذى ~~تتوخى~~ فيه
باطنية امتزاجا صادقا . والصور العديدة التى نقلناها أعد حديثنا
من التشخيص خبر دليل على ذلك

ومن هنا ندو الحملة التى أثارها الأستاذ ~~المتفهم~~ في كتابه
«الديوان» على طبعة الصورة السمة عند شوقى مبالغ فيها . وحاد
الوقت لناقشة الأساس الذى قامت عليه . خاصة أنه يتصل بموضوع
حشا «الصورة السمة»

«الأستاذ العقاد يعيب على شوقى . فى معرض نمده القصيدة فى
ثناء محمد فريد . اهتمامه بالتأثيل الخارجى . وعند المقارنات بين
الأشياء دون نظر لواقعها النفسى . وقال فى ذلك مقولته الماثرة على
كل لسان . وكل كتاب يعالج موضوع الصورة

«فاعلم أنها الشاعر العظيم أن الشاعر من يشر بجزء الأشياء لأم
بعدها . ويحصى أشكالها وألوانها . وأن ليست مزية الشاعر أن يقول
لك عن الشيء ماذا يشبه . وإنما مزته أن يقول ما هو . ويكشف
لك عن لبابه . وصلة الحياة به . وليس هم الناس من القصيد أن
يتألفوا فى أشواط البصر والسمع . وإنما همهم أن يتماثلوا ويودع
أحسهم وأطعمهم فى نفس إخواته ريدة مارآه ومحمد . وخلاصة
مااستطاعه أو كرهه وإذا كان كذلك من الشبه أن تذكر شيئا أحمر ثم
تذكر شيئين أو أشياء مثله فى الاحمرار . لما ردت على أن ذكرت
أربعة أو خمسة أشياء حمراء بذلك شيء واحد . ولكن التشبيه أن
تطع فى وجدان سامعك وفكره صورة واضحة مما انطبع فى نفسك .

وما ابتدع التشبيه لرسم الأشكال والألوان . فإن الناس جميعا
يروون الأشكال والألوان من نفس إلى نفس

وبقوة الشعور ويقظه وعمقه . واتساع مداه . ومغاده إلى صميم
الأشياء . يجتاز الشاعر على سواء

ولمنا لالميره كان كلامه مطرا مؤبرا . وكانت النفس بواقه إلى
سماعه واستماعه . لأنه يريد الخباة حباة . كما تريد المرأة النور
بورا .^{١١١}

وهذا الأساس الذى أقام عليه الأستاذ العقاد حملته ليس
حديث . بل قال به كولبروح . وورثورث وغيرهما من أصحاب
للدسة الرومانتيكية التى كانت تتطلب الأصالة فى الصورة
والصدق النفسى فى صياغها . وقد طبعة دماء نفسى من
والاهتمام بالواقع الوجدانى أكثر من لاهمه بالتأثيل حتى

فهو يريد من مروح الرومانسيكيين . وبصورة لرومانسيكية
وحدها الصيغة المقدسة للتعامل مع الصفة . فهناك الصورة
الكلاسيكية المنصطة بشكبة العقل . والبرنسية الدائمة على جميع
الوصف . فلماذا نلزم شوقى كذهب بعبه ؟

ولشاعرنا صور وجدانية كثيرة تحدثنا عن بعضها فى وصفه «الغالب
بولون» و«درحلة» و«أندلسياله» . وحواره مع بعض مشاعر الطبيعة
كالصلة الوجدانية التى كان يفيمها مع الطير ويثيرها مكاس الامى
والشجر فى هوسا

نقد كان شوقى يتم بدور العاطفة والوجدان فى الشعر . وقد
وصح هو بنفسه هذا الدور

وهناك بيت له يوضح فيه مفهومه للشعر جاء عرب فى رثائه
لغريبنا بدنا مالا يدع محالا للشك على وعيه بأهمية الوجدان
والعاطفة . والذى يدعو إلى الأسى أن هذا البيت - رغم أهميته -
لم يقدر له الدبوع والانتشار - على البحر الذى حدث بيت عند
الرحمن شكرى :

ألا يماطلسر الصردوس كى الشعر وجسديان
لقد قال شوقى ما هو أبلغ منه وأصرح فى التعبير عن دور الوجدان
والعاطفة والبيت هو

الشعر دمج ووجدان وعاطفة
بالبت شعرى هل تمت الذى أجده

ترشيح الصورة

وهو مصطلح بلاغى قديم سيمنه تدلالة على سمه منه سمته فى
صور شوقى . ومعى تفصيل صفات المشبه به بناء على الادعاء والبناء
فى تاسى الشبه وإدعاء أن المشبه فرد من أفراد المشبه به

وسأذكر هنا مثلا واحدا لتوضيح هذه السمة . هى قصيدته فى
ثناء سعد رطلول . حيث يشبه فى مطلع القصيدة بالشمس ثم يسي
للمشبه ويفصل صفات المشبه به وهو الشمس يقول شوقى

شجرا الشمس ومائرا بضحاها وانعى الشرق عينا لبيكها
لبنى فى المركبة لا قلت بوشع تمت فسادى فسادها

جلل الصبح سوادا يومها فكان الأرض لم تلج دجلا
انظروا تلغوا عليها شفا من جراحات الفصحايا ودماعها
وهذا الترشع موى من فاعلية الصورة . ويالتغ في إلحاق المشه
بالشبه به . كأنه صار من جسمه . ولستحق صفاته

عقلانية الصورة

ولأريه بهذا المصطلح أن صورته خاصه لطق العمل
وساده . وأما من بنات الفكر لاس بنات الوجدان . وإنما أريد
شك آخر هو يدين صورته الخيالية بالحكمة الخفية . فاعظم صورته
الشعرية بسبب حكمة . وخاصة في الرثاء في وصفه لشهد مهران
الس وبقائه لعروس في البر يحتم المشهد بهذا الب

وإذا تنهى الحب وانطق القدا فالروح في باب الصبغة اليه
وي وصفه لضرة الورد وسرعة دونه بدله بهذه الحكمة

ينيلك مصرعه . وكل رائل ان الغبة كصورة وروح

وفي الرثاء نجد الحكمة تستول على جماح صورته . ويستطيع قارىء
الشوقيات أن يطالع مرثياته في سعد زغلول . ومصطفى كامل .
والمعلولى . وجوزجى زيدان . وسيد درويش . وعبد الحامول
ليناكد من هذه الحقيقة . وليس هذا بالأمر الغريب على شوقي .
فقد وصح في حديثه عن الشعر حبه للحكمة فهو القائل :
الشاعر لم يورق الحكمة كالمضى : صاعه ولاصوت

وهو القائل : لا يزال الشعر عاطلا حتى تربيته بالحكمة . ولا تزال
الحكمة شاردة حتى يؤوبها بيت من الشعر^(١٧)

ولذلك أكتب في شعره من الحكمة التي كانت خلاصة لمرأته .
أسفاره . وتجاربته . وتجرباته : فإذا اعتبرنا الحكمة عنصرا جوهريا في
شعره فمضى ذلك أن الشعر عنده وجدان . وعاطفة . وفكر .
واسلوب وجمال لعوب .

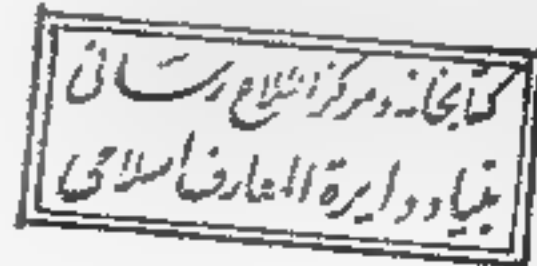
وهذه النظرية الشعرية التي صاغها بقلمه نظرا ونظرا طمعا في
شعره أفضل تطبيق : هو شعره حمق الوجدان . وبص العاطفة .
ودكاء الفكر . حيلة الأسلوب . وروعة الخيال

كان صادقا مع نفسه . ومع المرحلة التاريخية التي عاش فيها
والتي اتسمت بالتطابع الكلاسيكي . فكما يقول (أوسى واريس)
لكل مرحلة أسلوبية فتشاكلها البلاغية الأساسية . كالمجاز . فإن لكل
مرحلة نوعها الخاص من المنهج المغازي . فنشعر الكلاسيكية الجديدة
بتميز على سبيل المثال بالتنشيه . والخشوع بالنعوت التريسية . والشعر
الحكمي . والتوازن بين الأجزاء وبالطباق^(١٨)

ولم يكن شوقي مثلا لهذه المرحلة الأسلوبية فحسب . بل كان
رائدا . ومجددا . ومبتكرا في كثير من صورته
وبكلمته نجاحا وامتيارا أنه بعد خمسين عاما من وفاته لم يظهر
الصوت القوي القوي الذي يملأ المساحة العربية بآيات الشعر الشعري .
وعلم على القمة الشاعرة التي تركها شاعرة حتى الآن

الهوامش :

- (١) د. اسب وعلاج في طبقات الشعر ونقد . نجيب خليل ص ٦٥ . دار نجمة مصر
- (٢) السابق ص ٨١
- (٣) السابق ص ٨٢
- (٤) الرمر والرمر في شعر المتنصر . محمد فتح أحمد . ص ٢٥٦ ط ١ دار الشايع
- (٥) أسواق الذهب . أحمد شوقي . ص ١١٩ . مطبعة الهلال . ١٩٢٢
- (٦) الشوقيات ج ٢ ص ٣٧ ط مكتبة الخديوية . ١٩٧٠ م
- (٧) الشوقيات ج ٢ / ٢ ١٧٩
- (٨) د. اسب وعلاج في طبقات الشعر ونقد . ٨٢ - ٨٣
- (٩) الشوقيات ج ٢ ص ٢٧ - ٢٨
- (١٠) الشوقيات ج ٢ / ٢ ١٢٩
- (١١) السويبات ج ٢ / ١ ١٠١
- (١٢) الشوقيات ج ٢ / ١ ٨٠
- (١٣) الشوقيات ج ٢ / ١ ١٥٨
- (١٤) أسواق الذهب ص ١٣١
- (١٥) الشوقيات ج ٢ / ٢ ١٨٧
- (١٦) السويبات ج ٢ / ١ ١٩١
- (١٧) السويبات ج ٢ / ١ ١٩٣
- (١٨) السويبات ج ٢ / ١ ١٩٣
- (١٩) السويبات ج ٢ / ١ ٩٥
- (٢٠) السويبات ج ٢ / ١ ٣١
- (٢١) السويبات ج ٢ / ١ ٤٢
- (٢٢) السويبات ج ٢ / ١ ١٦
- (٢٣) السويبات ج ٢ / ١ ٢٨
- (٢٤) السويبات ج ٢ / ١ ١٢
- (٢٥) مصرع كلبواترا . ص ١١ ط مكتبة الخديوية



- (٢٥) الرمر والرمر في شعر المتنصر ص ١٥١
- (٢٦) الشوقيات ج ٢ ص ٢٣ - ٢٤
- (٢٧) السويبات ج ٢ / ١ ٣٦
- (٢٨) السويبات ج ٢ / ١ ١٧١
- (٢٩) الشوقيات ج ٢ / ١ ١٥٦
- (٣٠) الشوقيات ج ٢ ص ٢٢ - ٢٣
- (٣١) الشوقيات ج ٢ / ١ ٧٠
- (٣٢) أسواق الذهب . ص ٧ . تحقيق رشيد رضا
- (٣٣) الشوقيات ج ٢ ص ٢٥٠
- (٣٤) الشوقيات ج ٢ ص ٦٤
- (٣٥) الشوقيات ج ٢ ص ٧
- (٣٦) الشوقيات ج ٢ / ١ ٣٦
- (٣٧) السويبات ج ٢ / ١ ١٦٦
- (٣٨) الشوقيات ج ٢ / ١ ١٢٣
- (٣٩) السويبات ج ٢ / ١ ٤٠
- (٤٠) السويبات ج ٢ / ١ ٢٤
- (٤١) الشوقيات ج ٢ / ١ ٤٧
- (٤٢) الشوقيات ج ٢ / ١ ٤٧
- (٤٣) الشوقيات ج ٢ / ١ ٢٣
- (٤٤) السويبات ج ٢ ص ٢٠ مطبعة الشعب
- (٤٥) الشوقيات ج ٢ ص ٦٥
- (٤٦) أسواق الذهب ص ١٢٨
- (٤٧) السابق ص ١٢٩
- (٤٨) نظرية الأدب ص ٢٥٥ . تأليف ريتيه ويلك . لويس واريس .
ترجمة محمد الدين صبحي . دمشق

التتعر المندشور

عند

أحمد شوقي

حسين نصار

يطلق من كتبوا عن الشعر المصري الحديث على أن أحمد شوقي هو قمة الحركة الكلاسيكية (الاباعية) الحديثة. وعلى الرغم من ذلك تشير الدلائل إلى أنه كان يؤمن أن الشعر الدنالي المعروف لم يعد كافياً وحده ليجع صاحبه المكان الرفيع الذي يرو إليه فتطلع منذ شبابه إلى أن يرفعه بأعاط أخرى من في القول فأق بالشعر المسرحي الذي التبعه مسرحية على بك الكبير التي نظمها أول ما نظمها في باريس في سنة ١٨٩٢. ثم أعاد نظمها وضم إليها ست مسرحيات أخرى وأق بمسرحية نثرية، وعدد من الروايات للنثرية. وكتب الحوار والمقالات النثرية أيضاً وقد عززت في أشهر كتبه النثرية أسواق الذهب. وعلى ثلاث مقالات أعلنت افتتاحية كل منها أنها من «الشعر المنشور». وعلى الرغم من أن كتاب أسواق الذهب مطبوع في سنة ١٩٣٢. فإننا نستطيع أن نعود بالمقالات إلى تاريخ أبعد

وأما المقال الثاني - وهو «الوطن» - فيمكن أن نرند به إلى سنة ١٩٢٤، فإن افتتاحية المقال تقول^(١) «ولو جمع جامع ما قال المؤلف في مفاخر الوطن من يوم قال منذ ثلاثين سنة

وحنينا فلم نحل لبنا وصلونا فلم نجرنا علاه لا جمع لنيد غير صغر شاعل للروس الوطنية». ولما كان هذا العدد أحد آيات قصيدة كبار الحوادث التي ألقاها أحمد شوقي في المؤتمر الشرق الدولي الذي انعقد في جيف في شهر سبتمبر ١٨٩٤، كان الاستنتاج الطبيعي أن المقال كتب قريبا من التاريخ الذي ذكره. وبطمتنا إلى هذا الاستنتاج قوله في المقال^(٢) «وليس أحد أولى بالوطن من أحمد، فلا (يامتور) والشفاء في مصله، ولا (كبال) والحياة في فصله، أولى بأصل الوطن وفصله، من الأجير المحسن إلى عياله» فإنه عى بذلك - مما أطل - كمال أناتورك - الذي استطاع

أن المقال الأول - وهو «الجندي المجهول» - فستطيع أن نرند إلى أواخر سنة ١٩٢٠ وأوائل سنة ١٩٢١، لأن الاحتمال بهذا التصب وقع في ١١ نوفمبر ١٩٢٠، ولأن افتتاحية المقال تورد عبارة، أطل أنها تدل على كتابة المقال بعد الاحتمال بوقت قصير. تقول العبارة^(٣) : «وما كان للمؤلف أن يترك مثل هذا الموضوع بلا جولة خياله فيه، أراد أن يضع رهرة من زهر أذهه الواقع على ضريح الجندي المجهول...». وقد ورد المقال أيضاً في كتاب «المختار من شعر أمير الشعر»^(٤)، لأديب مصري، حاملا عنوان «الشعر المنشور» وهو الجندي المجهول، ويؤكد ذلك أن أحمد شوقي نفسه هو الذي وصف المقال بالشعر المنشور، كما يؤكد أن تاريخ المقال سابق على ١٩٣٢، لأنني أحسب أن كتاب المختار طبع قبل ذلك التاريخ، وإن لم يدون عليه تاريخ محدد

أن يطرد اليونانيين الغزاة من الأناضول في سنة ١٩٢٢ ، وبشيء
الجمهورية التركية على الرغم من المعارضة الأوروبية في ١٩٢٣

وأما المقال الثالث - وهو المذكور^(١٠) - ضد أعداء «إلى روح
صديقه المرحوم مصطفى كامل» ما يشهد تاريخ كتابته . ولكننا نعرف أن الزعيم المرنق مات
في ١١ / ٢ / ١٩٠٨ . وأن الشاعر رثاه ثلاث مرات .

أما المرة الأولى فقد اختلف فيها المؤرخون ، غير أن الأستاذ
الدكتور أحمد محمد الخولي^(١١) صرح أنه قرأها في جريدة اللواء
بتاريخ ٢٣ فبراير سنة ١٩٠٨ . محسم الأمر وأبان أن الشاعر نظم
قصيدته بعد وفاة الزعيم بأيام . ورثى الشاعر الزعيم في ذكره في سنتي
١٩٢٤ و ١٩٢٦ . وأحسب أن المقال مرئط بإحدى هاتين
القصيدتين . ونعله انتاجية لقصيدة سنة ١٩٢٦ .^(١٢)

أعود اسمي **ذات السند** وإلى **مصطفى المنفلوطي**

ضد كانت حواطر أكثر منها رثاء

لماذا أراد أحمد شوقي بمصطلح «الشعر المنثور» ؟ ذلك هو
ما يسمى هذا البحث إلى إبانته

لم يكن أحمد شوقي أول من استخدم هذا المصطلح ، ولا أول
من كتب في هذا الجنس الأدبي . وعلى الرغم من ذلك فإني - إلى
الآن - لا أعرف هذا الأول على وجه اليقين .

نقول مسلمي الخضراء الجيومي^(١٣) من المفضل أن يكون
جورجي زيدان أول من استخدم هذا المصطلح في سنة ١٩٠٥ في
وصفه لتجربة أمين الرخاوي الشعرية . ونقول إن مؤرخي الأدب
يتفقون على أن أمين الرخاوي أول من كتب الشعر المنثور ولذلك أطلق
عليه لقب «أبي الشعر المنثور»^(١٤) .

وعلى الرغم من ذلك فإن أقدم نص موصوف بالشعر المنثور
عزرت عنه ببس من قلم أمين الرخاوي . وإنما من قلم الدكتور نقولا
فياض . فقد وردت في ديوانه تلمسي «رفيع الأقحوان» قطعة
بمعنوان «التقوى»^(١٥) وصفت بأنها شعر منثور ، وقيل إنها «قيلت في
إحدى اجتماعات التنظيمية الأسبوعية لصف المنبيين» . سنة
١٨٩٠ . ولما كانت عملاً طلابياً قايماً - فيما أظن - لم تلت
الأنظار ، بل أظن أيضاً أنها ليست البده الحقيقي لهذا الجنس
الأدبي

ويمرل ميعاليل بجملة في نقده للمجموعة الكاملة لمؤلفات
جبران خليل جبران^(١٦) . بين ١٩٠٣ و ١٩٠٨ أخذ جبران يشرق
جريدة المهاجر مقالات من الشعر المنثور تحت عنوان «دعنة
وابسامة» وهذه المقالات هي التي جمعت عام ١٩١٤ ونشرت في
كتاب بين العواصم ، وكان الفصل في نشرها لتسبب عريضة .
أما أقدم نص بين يدي من نصي الرخاوي فذلك الذي كتبه في

القريكة (لبنان) في ٢ تشرين أول سنة ١٩٠٥ ، وبشرته له مجلة
الحلال في الشهر نفسه^(١٧) . وتضم الرخاويات كثيراً من الشعر المنثور
غير أن للزورج منها يقع بين سنتي ١٩٠٨ و ١٩٢٣ . وقد صي روثايل
بطي عناية شديدة بجهود أمين الرخاوي . وولى نشرها في مجلته
«الحرية» ، فأثارت انتباه الأدباء ، وريقت ذلك الحس الأدبي
باسم أمين الرخاوي ، ومن هنا أطلق عليه اللقب الذي ذكرته .

ويضم ديوان خليل مطران^(١٨) كلمات أسف وصغت بأها شعر
منثور ، وقيل - إنها أنشئت في جملة تأبين للمرحوم الشيخ إبراهيم
البارجي . ولما كان الشيخ إبراهيم ناصيف البارجي قد تولى في
٢٨ / ١٢ / ١٩٠٦ قاتني أظن أن الكلمات ألفت في يناير ١٩٠٧

ثم توالى الأدباء الذين ساروا على الدروب ، وكتبوا قطعاً من
الشعر المنثور ، من أمثال عي زياده وورشيد مجلة «وحيب سلامة»
ولويس عوض . بل أصدر بعضهم كتباً حافلة به مثل «عرش الحب
والجمال» لمبير الحسامي الذي طبع في مطبعة الأرد في بيروت سنة
١٩٢٥

وقد أثار الشعر المنثور معركة نقدية عيفة . فقد رفض أصحاب
الشعر المنثور التعريف المتداول للشعر بأنه الكلام الموزون المنقو رفض
باتا ، ووصموه بأنه يقوم على مفومات غير ضرورية ، بل هي ثقبة
على الشعراء

ولحق أن القافية لم تلتق المحوم من أصحاب الشعر المنثور
وحدهم ، بل من أكثر فئات الشعراء ، بل إنها تجد الشكوى منها
عند الشعراء القدامى أنفسهم ، وتجد عندهم محاولة في إثر محاولة
للتخلص من غير القافية الموحدة ، بما أعطوا أشكالاً فنية رائقة في
العصور القديمة مثل المزدوجات والرباعيات والموشحات والمهمسات
وأمثالها ، وفي العصور الحديثة مثل الشعر المنقطعي . ثم الشعر المرسل
الذي نخل عن ضرورة التقفية .^(١٩)

وأعتقد أن الزهاوي الذي كان معارصاً قوياً لوحدة القافية جمع
كل ما انتهت به في قوله^(٢٠) : «وأما اختلاف القوافي في القصيدة
الواحدة فكجمل كل قسم من أقسامها على قافية فظية سهلة للشاعر .
ولكن القافية مما احتفظت لغير تقيد الشاعر ولا تدعه حراً في إظهار
ما يريد من معنى أو شعور ، فالسبب الأكبر لتأخر الشعر في العربية
عنه في اللغات الغربية هو القافية ، ذلك القيد الثقيل الذي يثقل به
الشعر فيفسد مظهره في سريره كالماشي في الوحل . وأحسب أن القافية
هو عضو أثري .. ولا بد من زواله بالتمام لعدم فائدته اليوم ، ولتقيده
الشعر فلا يتقدم حراً كبقية الفنون» . وأصاف إلى ذلك أنها تقدم
إحساس الشاعر وهو في غيبوبة الإبداع ، وأن جرسها العالي يفسد
إيقاع الوزن ، وأجسج نقاد القافية على أنها هي التي حالت دون نظم
العرب للشعر القصصي الملحمي

وأعرب الأحرار قول درق الله حسون . الذي حاول أن يؤصل
نظام التحف من القافية الموحدة برده إلى أقدم عصور العرب .
فقال^(٢١) : «لم يسمع للعرب بسبعة أبيات على قافية واحدة قبل
الحري القيس لأنه أول من أحكم قوافيه»

فهذا القول بعد عمر الصواب لأن العرب لم ينظموا في موضوع واحد أو موقف واحد إلا شعرا موحد القامة ، كما يقول هوريه^{١٢٧} وصيغ به أن جميع القصائد التي وصلت إلينا من عصر امرئ القيس وقس عصره - هي نظم - تشرم القافية الموحدة

ولم يوجه الوزن التقدي من جميع فئات الشعراء مثل القافية - فلم ندر بعد القدماء فكرة الخروج على الوزن ، وإن أتى بعضهم بأوزان لم يذكرها الخليل بن أحمد كافي العنابية والوشاحين ، وحالف بعضهم بين أطول الأشتات - مثل الوشاحين وشعراء الكاكا وكانوا والقوما - إراد كان « الشعر الحر » حطم النظام القديم للوزن فإنه التزم نظام التعملة ، وهو لون من الوزن - وإذن فلم يحاول أن يطرح الوزن بجميع أنواعه غير أصحاب الشعر النثوري ، ولذلك نجد أصحاب الشعر الحر يشتركون معهم عند مهاجمة النظام القديم أو ماحوه النظام العمودي

وكانت الحجة التي اعتمد عليها خصوم الوزن هي الحجة التي اعتمد عليها خصوم القافية تفريفا ، فالوزن عندهم أمر زائد على جوهر الشعر ، وفيد على الشعراء . قال أمين الريحاني^{١٢٨} : « فإذا جعل للصيغ أوزان وقياسات تليدها تنقيد معها الأفكار والمواضع - فحينئذ غالبا وفيها نقص أو حشو أو تبدل أو تشويه أو إيهام وهذه بليتها في تسعة أعيان الشعر المنظوم الموزون في هذه الأيام »

وطبعي أن يجد الوزن أنصارا كثيرين يدافعون عنه ، ولكن أقدم من عثرت على دفاع له إبراهيم عبد القادر المازني ، الذي أجاد في كتابه « الشعر لحياته ووسائله »^{١٢٩} القائل بالشعر المنثور وجوما عيبا ، ورماهم بالجهل والخطأ والحق ، فقال « فهدو مسألة ركب الناس لربما جهل عظيم ، ودخل عليهم خطأ فاحش . وهي هل يمكن أن يكون النثر شعرا ؟ فقد ترى أكثر الناس في هذا البلد المنحوس على أن الوزن ليس ضروريا في الشعر ، وأن من الكلام ما هو شعر وليس موزونا . حتى لقد ذهبت الصحافة والحقق بعضهم إلى معالجة هذا الباب الجديد من الشعر ، وهم يحسون أنهم جاوزوا بشئ حسا وابتكروا فنا جديدا » .

وقدم المازني سؤالا مبسطا هو : هل النثر فن آخر أم هو والشعر فن واحد ؟ وأسرع بالقول إن هذا السؤال ليس له إلا جواب واحد وعلى الرغم من ذلك تابع وردزودت حين أعلن أن الشعر ليس نقبض النثر كما أن الحيوان ليس نقبض الثبات ولكن بينهما - على ذلك - فرقاً عسويا لا سبيل إلى إعماله .

وإذن فالنثر ليس بشعر . ولكنه قد يكون شعريا ، وعلى بذلك أنه قد يكون حالشا « لمواضع » تغلب عليه الروح الخيالية ، وحدث في العصر تأثيرا - ومثل هذا النوع من النثر بكلام الأعرابي - وقد مثل على مقدار عرامه بصاحته - فقال : « إلى لأرى الشعر على حذارها أحسن منه على حذار الناس » ، وقول الآخر : « ما رلت أريب القصر حق إذا عاب أوتيه »

وأعني في وصرح أن الذي يفرق بين الشعر والنثر إنما هو الوزن ،

فهو الجسم الموسيقي للشعر ، وليس ثوبا يخلعه الشاعر على معانيه ، فيؤمى بذلك إلى أنه شئ متصل عن الشعر - بل ذهب إلى أن أحد من ذلك وصرح أن الإنسان لم يجرع الوزن ولا القافية ، ولكنهما شأ من الشعر - ولا شعر إلا بهما أو بالوزن على الأهل

وعلى ذلك بأن كل عاطفة مستولى على النفس ، ويندفع بدفقا سوي - لا تزال تتلمس له مسومة مثنها في بدنها - والمواضع العميقة الطويلة الأجل - مد كان الإنسان - تبعي لها عرجا وتتطلب لغة موزونة . وكلما كان الإحساس أعمق كان الوزن أظهر وأوضح وأوضح .

وإذا دعى أقواله بأقوال ليجعل ويستوفى تؤكد ضرورة وزن الشعر ، وإن كان الأخير - هي يبدو - بقصد يتم مصطلح لا يبول المعين .

ومير العقاد في مقاله الذي كتبه في البلاغ الأسبوعي في ١٠ / ٦ / ١٩٢٧ بين الشعر والنثر تغييرا صارما ، حين قال^{١٣٠} « من المفهوم المقرر عند جميع الناس أن الشعر شئ غير النثر . هذه مسألة مطروحة منها . وأقام هذه التفرقة المبرح على الوزن . وإن اجتمعت معه مقومات أخرى أكملت . والثرم العقاد بهذا الرأي طوال حياته »

واعتقد أن الدكتور محمد التويهي أحسن تمثيل المعارضين للشعر المنثور عندما عقد فصلا في كتابه « قضية الشعر الجديد » جعل عنوانه « لزوم الوزن في الشعر »^{١٣١} . واعتمد فيه كثيرا على ت س البوت .

فرق التويهي بين الشعر والنثر تفرقة قائمة على وصيفة كل منها فالشعر يجتمس بالعاطفة الإنسانية إذا كانت في حالة ردة لشدة والاهتزاز هو السمة الأولى للعاطفة ، والسمة الأولى للوزن . وليس الشعر بأوزانه المختلفة وأنظمة إيقاعه المتعددة سوى محاكاة لهذا الاهتزاز الحسي والفرج الصوتي ، اللذين يأخذاننا ونحن نعالى الانفعالات القوية . والنثر أيضا يدخله تراوح - أي تردد بين صعود والهبوط في العاطفة - لكن تراوحه يأتي على غير نظام ، أما التراوح الذي يأتي في الشعر فينبج نظاما فيه ترتيب وتكرار - أو قل فيه إيقاع مطرد

واعتمد على البوت في التفرقة بين لغة الشعر ولغة النثر^{١٣٢} فالشاعر يصل إلى حدود الوعي ثم يتجاوزها إلى عالم لا يستطيع الكلمات المنثورة أن تبلغه وإذنا نسمع الكلمات المنثورة بهذا الاسم الذي يتعدى حدود الوعي له معنى . ولكن معناه يبلغه الشعر وحده بكلماته دوامت الموسيقي الشعرية ، لأن الموسيقي هي التي تحكمها من ذلك .

وإذن فالمصدر الحقيقي للوزن الشعري عند التويهي ليس شيئا عيبيا عامضا يتزل على الشاعر من سماء مجهولة فيعده عن البشر - بل هو حاجة عسوية تنور في البشر حسما وقت لا يتبدل نفوس - وإن وصلت أقصى احتدادها ومقدورها على التمير الناقل لمدوى الانفعال

في الشعراء . ومن هنا كان الوزن للشاعر الحق المشوب بالعاطفة أمراً طبعياً جلياً ، ولم يكن شيئاً زائداً يمكن الاستغناء عنه ، ولا مجرد شكل خارجي يكسب الشعر زينة .

وليس الوزن قيدا يرم به الشاعر الحق ومحاوّل الخلاص منه ، بل الشاعر الصادق الشعري لا يجد من الأشكال الموزونة مناصاً حين يحاول الكلام في ساحة الإلهام . وابتداءً من ذلك رفض إليوت لتصوير الشاعر من الشكل الموزون وإعلانه أن الشاعر الرديء وحده هو الذي يحاول التخلص منه . وإنما تكون ثورة الشعراء التأثير على الأشكال التقليدية التي لم تعد تصلح للاحتواء على الجديد من فكرهم وحسبهم ومنهم وموسيقاهم . ويميز لنا ذلك إسحاق كل حركة دعت إلى تحرير الشعر من كل قيد للوزن ، وإصرار الشعراء كل مرة على العودة إلى الوزن وقبول قيوده طائعين ، وإن ابتكروا أوزاناً وأشكالاً جديدة .

واتفق الدكتور محمد مصطفى بدوي^(٣٣) مع خصوم الوزن والثقافة . فأعلن أنها في الشعر المصري بحول دون التعبير الصادق ، وبسببها يتسرب الخطائية المذكورة الآن حتى عند أكبر الشعراء ، وأن ذلك يوجب على الشاعر أن يثور إلى حد ما عليها .

ولكنه أعلن أن الشعر المثور ليس شعراً في عرفة . وأقام هذا الرأي على تصور الشعر . وهو عنده تعبير لغوي عن تجربة نفسية لما مقوماتها العاطفية ، ويتبع هذا التعبير نفساً موسيقية ، وذلك هو الوجه الخلاف بينه وبين موسيقى النثر . فهذا النظام الكلي - (وهو المنصر) انشكلي في القصيدة بالمعنى العميق للكلمة - هو الذي يجعل القصيدة فناً ، فهو الذي يجعل الشاعر يسطر على تجربته العاطفية بدلاً من أن يندد نفسه ويشتتها في تأوهات أو صرخات مقطعة لا علاقة بينها كما يحدث في الحياة .

ولم يرفض الدكتور بدوي الشعر المثور وحده بل رفض الشعر الحر الذي يلتزم تعمية واحدة لما يقع فيه من رقابة لا يمنحها شيء ، تلك الرقابة التي تحدث في النفس أثراً يشبه التخدير ، وما أبعدنا عن الرؤية الشعرية الصافية البينة . كما رفض الشعر الذي ينتقل من بحر وقافية إلى بحر وقافية أخرى مما يخلق القارئ والأذن للموسيقى المرحفة .

وأهم ما اعتمد عليه مؤيدو الشعر المثور التعريف الذي قدموه لشعر مبنياً على تعريف الشعر الأوروبي والأمريكي . ومهاجراً التعريف العربي القديم . قال المملوك^(٣٤) : « لا عطاء أن الشعر لا يقوم بالوزن والثقافة . وليس لتحديد العرب إياه بجلين إلا ذهباً إلى جهة القبط » وفي العرض المهم من وراء ذلك وهو المعنى . فإنا كثيراً ما نجد نثرًا توفرت فيه شروط الشعر ... وهكذا الحال في الشعر الذي خلا من الأساليب المثلثة إليها فإنه أحط منزلة من النثر . ولقد أجاد الفيلسوف أرسطو الشهير بقوله : « إن الشعر يقي شعراً ولو كان بلا وزن » . ومن ثم حدد جورج زيدان أنواع الشعر عند الأوروبيين فقال^(٣٥) : « فهو عندهم منظوم ومثور . والمنظوم قد يكون موزوناً غير مقفى أو مقفى غير موزون ، وإنما الممددة عندهم على الخيال الشعري أو المعاني الشعرية » .

وأعلوا أنهم يحاكون الشعر الإمبري بما يكتبون ، بل صرح أمين الريحاني أنه يحاكي شاعراً مبنياً هو : وولت ويتان^(٣٦) ويدعى هذا النوع من الشعر الجديد Vers Libres بالإفريقية . وبالإنجليزية Free Verse أي الشعر الحر أو بالحرى المطلق ، وهو آخر ما اتصل إليه الارتقاء الشعري عند الإفرنج وبالأخص عند الأمريكيين والإنجليز . فلما وشكسبير أطلق الشعر الإنجليزي من قيود القافية وولت ويتان Walt Whitman الأمريكي أطلقه من قيود العروض كالأوزان الاصطناعية والأعرة (البحور) العرفية ... وولت ويتان هو مخترع هذه الطريقة وحاسن لواتها . وقد انصم تحت لوائه بعد موته كثير من شعراء أوروبا . وفي الولايات المتحدة اليوم جمعيات « ومعية » ينضم إليها فريق كبير من الأدباء المعالين بحاسن شعره الخبيطة ، المتخلصين بأحلاقه الديمقراطية المنشعبين لفلسفته الأمريكية . إذ إن شعره لا تنحصر مراهبه بقالبه الغريب الجديد فقط بل فيه من الفلسفة والتصور ما هو أغرب وأجدد .

ولم يتبع مؤيدو الشعر المثور بالوقوف عند التعريف الإفرنجي للشعر ، بل أعلنوا أن التراث العربي يضم عدداً من الأخبار التي تدل على أن العرب لم يكونوا يشترطون الوزن في الشعر في جميع الأوقات . فأورد المملوك^(٣٧) خبر حسان بن ثابت وابنه عبد الرحمن عندما دخل عليه في طفولته فسأله : « ما يبكيك ؟ » فأجاب : « لسي طائر كأنه ملتبس في بردى حيرة » - يعني ربهوراً . فقال حسان : « يا بني : قلت الشعر ورب الكعبة » .

واعتدوا على اتهام قريش للبي - ص - بالشعر ، مما يدل على أنهم خططوا بين القرآن والشعر . على الرغم من جدم وجود وزن في القرآن ، وحلل جورج زيدان ذلك بأنهم ربما لديهم شعر غير موزون كالذي كان عند إخوانهم من العبران والسريان فاسوا القرآن عليه أما أدونيس فرأى أنهم فعلوا ذلك مستندين إلى الدرجة العالية من التأثير التي يلعبها ، والمستوى الرجوع من البناء الخيالي . بل رد أدونيس والجيومي^(٣٨) الفصل الشديد بالوزن في الشعر إلى رغبة المسلمين في التفرقة الحاسمة بينه وبين القرآن الذي هاجم الشعراء وأنكر عليهم عملهم .

وأورد المملوك^(٣٩) عدداً من النصوص العربية القديمة في الوصف والحوار والقصائد والسود ، وكتب نثر المعاني الشعرية ، وحد كل ذلك من الأساليب الشعرية في النثر العربي التي تشهد لعدم التزام الوزن . وأعلن أن الأكثليين في الموشحات صمموا قيد الشعر بالوزن والقافية وإن لم يقصوه . فلهذا لو تصرفنا نحن .. تصرفهم بحيث نحل بعض القيود أو معظمها مما يذهب بالمعنى أو يفقد أفكارنا النظم ، فيكرر عندنا الشعر القصص الذي نرى لغتنا بحاجة إليه .

وصرحت سلمى الجيومي^(٤٠) بأن الريحاني لم يتأثر بالشعر الأمريكي وحده في شعره المثور بل بالإميل وسبح اللاغة والقرآن الذي خلف آثاراً في عدة مؤلفات له

ومها يكن من شيء ، فإننا إذا أردنا أن ننتدى إلى المعالم الإنشائية

للشعر المنثور في أدهان أصحابه بعد أن عرفنا المعالم السلية. وجدناهم يؤكدون على أن الشعرين المنثور والمنثور يتحدان في التعبير عن العاطفة المشبوبة يقول مير الحسامي عن إنتاجه^(٣٦) : «ما هذه القصائد والقطع الشعرية النثرية إلا حالات وتأثيرات وانفعالات النفس ، وعذاب وتأم وخفقان القلب ، ونهبات الصدر ودمع العين»

ولكن الرخايل - مما يبدو - يذهب إلى أن الشعر المنثور أقدر على تمثيل الحالة الشعرية ، إذ يقول^(٣٧) : «الشعر أمواج من العقل والتصور تولدها الحياة ويدفعها الشعور .. ولكل موجة من الأمواج قالب من اللفظ ، شعرا كان أو نثرا ، بصيغه (يصوغه) الشاعر في حال التيقن أو الإطلاق .. فإذا ما جاء القالب كبيرا سمحت الموجة تقلقل فيه . وإذا ما جاء صغيرا يفقدها الضغط جهالها ومعناها ، أما الشعر المنثور فالحيد الحيد منه ما استقام فيه القيليس الذي مر ذكره ، لينقطع أسطرا - أمواج - تكون صورة بارزة للأمواج النفس ...» وأترك الحديث النظري عن الشعر المنثور والنفاش حوله لأنظر في النصوص نفسها علنا نخرج بصورة واضحة له . وأبدأ بأقدم نص هنرت عنه .

ومن ينظر في ديوان «وليف الأحوان» للذكور لقولا فياض يجد «شعر شغوبا بالتجديد» ، يبه على ما يقوم به أحيانا ، ويهمل بالتجديد أحيانا أخرى . بملأ ديوانه بالقصائد التقليدية التي تلتزم البحر الواحد ، والقافية الواحدة وينقسم كل بيت من أبياتنا إلى شطرين

ولكننا نجد فيه - إضافة إلى ذلك - القصائد التي تنقسم إلى مقاطع تقتصر على أن تغاير قافية كل مقطع قافية المقطع الآخر ، وتجعل فيه القصائد التي تنقسم إلى مقاطع لا تكون الخاتمة بين الفواصل بل تتلاعب بأطوال الأبيات ، فعل حين تلتزم بحرا واحدا في القصيدة كلها ، منذ أول مقطع إلى آخر مقطع ، نجعل بعض الأبيات مؤلفة من شطرين ، وبعضها الآخر عبر مشطور ، ونجعل بعض الأبيات أو لأشطار مؤلفة من تفعيلة واحدة ، وبعضها من تفعيلتين ، وبعضها من ثلاث مع إدخال عشاء الشاعر من حال ورحايات عليها . فعل الشاعر كل ذلك في أربع قصائد دون تنبيه^(٣٨)

ونبه في إحدى القصائد أنه يحاول التجديد في مضمونها . قال في رثائه لأحمد باشا الصلح^(٣٩) : «وقد حاول فيها الخروج على التقاليد في الرقاء من فم الدهر وغير ذلك» . ونبه في قصيدة أخرى أنه حاول التجديد الموسيقى واللغوي^(٤٠) . نظمت هذه القصيدة في عرسي الكلام من التجديد في الشعر .. مثلا خاصا للتساهل في الجمع بين الأوزان المتعارفة ، وفي القافية ، وللتوسع في استعمال الألفاظ على غير معناها المفهوم . «وبناها - فعلا - على المزج والواهم والمتعارف والرجز والتخفيف والمسرح ، مع تغيير أطوال الأبيات»

وبه على ثلاث قصائد أنها من «الشعر الطليق» ، دون أن يوضح مدلول التسمية . فإذا ما درسناها وجدنا التين منها من

القصائد العادية التي تقف أحيانا وتهمل أحيانا ، غير أنه التزم في أولها^(٤١) بحر الخفيف ، وفي ثانيها^(٤٢) بحر الطويل التراما كاملا ووجدنا الثالثة^(٤٣) تتألف من مقاطع تختلف في التفعيلة ، وفي عدد الأبيات التي يحوى عليها كل مقطع وفي شطرين بعض الأبيات وإجمال ذلك في بعضها ، وفي عدد التفعيلات التي يضمها كل بيت . ولكن القصيدة لا تخرج عن بحر الرمل إذا فحاسبنا عن عدد التفعيلات .

ونعبرا به على نص واحد^(٤٤) أنه «شعر مشطور» . عندما ندرس هذا النص نجد مقصدا إلى فقرات غير متساوية الطول . ونقسم كل قصيدة عددا مختلفا من الجمل . ونشاع فيه السجع الذي يصم عادة جملتين ، وارتفع ثلاث مرات إلى ثلاث جمل . وأتى بحملة معتدلة الطول أو قصيرة . وحاول أن يسبق بنائها - فجاء بها كثيرا متشاكلة كما يلي

- اسم فاعل مؤنث + لا + من × اسم على فعل			
الظاهرة	لا	من	القصور
البارزة	لا	من	الخدور
- اسم فاعل مؤنث + ظرف أو شبه + لا + كاف			
الشبه + اسم على فعل			
المقابلة	بحونا	لا	كالمها
الطالعة	عليها	لا	كالمها
- اسم على فعل + اسم متقارب الوزن + كاف مخاطب			
ما أجمل	هياك		
وأطيب	رياك		
وأطرب	حبالك		
- مصدر على فعل + في + اسم على أفعال			
فخشوع	في		الأبصار
ومضوع	في		الأفكار
- فعل + واو الجماعة + جار ومجرور + اسم على أفعال + كم			
لابنوا	على الحق		أعمالكم
واقصوا	بالحق		أعمالكم

لهذا ولما يتناثر في النص من جناس قليل ، ناقص أو مقبوض . وسجع ، يتوفر له تنعيم عالي الجرس . وإن لم يصل في أية جملة إلى الوزن العروضي .

فإذا ما انتقلنا من الجانب الموسيقى وجدنا الكاتب صورا التقوى في صورة «حساء رابية» ، ذات وجه كريم ، ورائحة طيبة ، ترتدى مطارف العظمة ، وتضع تاج الكمال . وكشف لنا بحول نحوها من إعجاب شديد ، وعاش تشطه - في رأيه - من مكانة كبيرة ذات أثر مائع في النفوس .

ليجتمع لهذه القطعة إذن القصر ، فهي تشمل صفحة ونصفها . والمعاملة الواضحة والتنظيم ، وانجهاها ساديا نحو التصوير .

وعندما نترك نقولاً فيأخذ إلى جبران خليل جبران نجد أننا أمام عمل كامل . فالكتاب أصدر كتاباً مستقلاً ، ملاءم بالأعمال التي تعد من الشعر المنشور^(١٠)

وإذا نظرنا في هذه الأعمال وجدناها متنوعة يصعب أن تدرج تحت صفات واحدة . فمن حيث الطول نجد العمل الذي يشمل ست صفحات مثل «يوم مولدى» (١٩٣) و«صوت الشاعر» (٢٢٧) والعمل الذي يشمل صفحة واحدة مثل «النفس» (١١٠) و«السعادة» (١٦٩) و«مدينة الماضي» (١٧٠) وغيرها

ومن حيث الموضوع نجدها تعالج موضوعات متعددة . وإن مرر من بينها الحديث عن الحب والجمال والشعر والرؤى والحياة واللون والطبيعة

وحل أن الكاتب معزم بالمواقف والأفكار التي تقوم على للعائلة وما شابهها . فنجى ذلك في عوار الكتاب . دمة وإتسامة ، وفي كثير من عناوين الفصول مثل «موت الشاعر وحياته» (١٠٥) و«الأسس واليوم» (١٢٥) و«بين الحقيقة والخيال» (١٤٢) . وفي التناول في داخل الفصول . يقول مثلاً^(١١) . كان قلبي مليكي همار الآن عندك . وكان صبرى مؤسسى فعلى بك عدوى . كان الشباب يدعى فأصبح اليوم لائمي

رحمك يا نفس ! فقد حملتى من الحب مالا أطبقه ! أنت والحب لمة متحدة ، وأنا والمادة ضمت مطرق . وهل بطول خرائك بين قوى وضعيف ؟

رحمك يا نفس ! فقد أربى السعادة عن بعد ضامع . أنت والسعادة على جبل عال ، وأنا والشقاء في أعماق الوادى . وهل يتم لقاء بين علو ووطوء ؟

أنت يا نفس تفرحين بالآخرة قبل محي الآخرة ، وهذا الجسد يشقى بالحياة وهو في الحياة

أنت تسيرين نحو الأبدية مسرعة ، وهذا الجسد يحطو نحو الهناء بطء فلا أنت تتمهلين ولا هو يسرع . وهذا يا نفس منتهى التعلية أنت لترتعبين ...

رحمك يا نفس رحمك

وحل أن الكاتب يقيم كتابته على المناجاة وحوار النفس في أكثر الأحيان وحوار الآخرين في أقلها ، أو يقيمها على التصوير ، أريد بذلك اللوحات التي يرسمها لما يتداوله من أفكار ويتحد هذه اللوحات من الطبيعة وخاصة الأزهار والمياه والجمال والوديان ولطيف ، والجمال البري من بين الإنسان كالأطمار والحيوان ، قال في حديثه عن الشاعر^(١٢) . «مجل عذب تستقى منه النفوس العطشى . شجرة مفروسة على صفة هر الرجال قامت غار ياتعة تظليها القلوب الخائفة . بلبل يتنقل على أغصان الكلام . غيمة يفضاء تظهر لمروق عطف المطلق ...» ولا يقع الكاتب بالصورة العامة في

اللوحات بل يكثر من الصور الخرسنة في اللوحات التي باتى بها تشبيها أو استعارة أو مجازاً

ويكثر جبران من الإشارة إلى القصص الدينية المسيحية خاصة ، وإلى الآلهة والأساطير الفبيفية والإغريقية ، غير أن إشاراته قاصرة لا تتعدى الأسماء ولا تسهم في تشكيل البناء المعنى ، وإن كانت لفته قد تأثرت بأساليب الإنجيل والفردا أحياء

وعارة جبران قريبة المأخذ ، لا تبدد كثيراً عن لغة الحديث بل تستمد منها ألقاظاً لا تجددها في المعاجم المعصية ولا في أدب غير اللسانين أو المهجرين . وتعتمد فيها أنواعاً متعددة من تكرير المعنى الواحد ، أو الجملة المكتملة في أول كل فقرة أو كل جملة أو في السياق ، ليربط بين القطعة كلها وليحدث من هذا التكرار ما يشبه الإيقاع ، كما نرى في القطعة الأولى التي أوردتها . بل نجأ في بعض القطع إلى تكرار ما اقتنع به القطعة أو الفقرة في آخرها ، لتظهر القطعة في إطار واحد يجمع شتاتها برباط واحد ، ويدت لظاهرة شبيهة بما كان القدماء يسمونه رد الأعجاز على الصدور .

وفي كثير من الأحيان يجنى التقيم احتفاء تاماً ، أو ينجت ، فيصبح غير محسوس ، أو يتسلل إلى النفس دون أن تصطدم به الأذن . وفي بعض الأحيان يلجأ إلى عطف الجملة وينتأج بهاء متشاكلا فيطو النظم . ولكنه كان يسرع إلى تحطيم هذه المتشاكلة بإحدى الكلمات أو الزيادة أو النفس ، فينحصر باسم ثابتة .

ومن ثم فإننى لا أبعد عن الصواب - فيما أعتقد - كثيراً إذا قلت إن جبران خليل جبران لم يعتمد في شعره على الموسيقى بل على التصوير أولاً ثم رقة العاطفة الحبية ثم التكرار .

وإذا انتقلنا إلى عمل عيسى إسكندر المعلوف وجدناه قطعة طويلة ، تشمل خمس صفحات من مجلة الهلال . ووجدنا الكاتب حاول أن يوفر لها التمتع معتمداً على السجع الذي يقرب من الالتزام في كل جملتين متواليتين ، وجاء نادراً في ثلاث ، ومعتمداً على ترفعة أبيات من شعر غيره على حديثه ، وبقي جملاً معدودات بهاء متشاكلا ، مثل قوله : «أنت ملعب الحشرات ، ومسرع البيرت ، ومرجع الأصوات» .

ولذلك يمكن القول إن القطعة تحقق دعوة المعلوف إلى التلرج في التخلص من الوزن والقافية ، وإيجاد جنس أدنى وسيط في المرحلة الأولى . ولكننا عند قراءة القطعة ثانية نحس إحساس يقرب أنها ليست جسا أدبياً جديداً وإنما هي من الجنس الأدبى السائد في العصر العباسي ، غير أن أحداً لم يسم هذا الجنس شعراً وإنما سموه نثراً فنياً . فلا فرق بينها وبين رسالة بلجى الزمان المهداني^(١٣) التي حقق بها كل ما دعا إليه المعلوف وأكثر مما دعا إليه

ولحق أن المدارس لا يعتمد على ما سبق فقط لاستبعاد قصمه المعلوف من حيز الشعر ، بل يعتمد على ما هو أهم ، أريد موضوعها وتناولها فالمعلوف يتحدث فيها عن «المهراء والصوت» ، و«شاور» تناولا علمياً بكاد يخلو من العاطفة حلوا تاماً

وعندما نتجه إلى من علمه الأدباء أبا الشعر المتثور - أمي
الريحاني - نجد لديه من نوره أكثر مما وجدنا عند غيره من كتابه .
وقد جعلها في الخريش الثاني والرابع ^(١١) من ربحانياته . وعندما ننظر
في هذه الثروة نجد تنوعا مثل الذي رأيناه عند جبران ، وإن كان
لأمر الذي نأسف له أنه صان تواريف كتابه بعض القطع وأعمل
بعضها الآخر ، صحرنا القدرة على رصد تطور هذا الفن عنده

وبتأرجح طول القطع عنده ما بين الصمحتين مثل « النجوى »
(٤ . ٣) ، والعشر مثل « لوزاد » (٢ : ٢٠٦) و « ملل الموت
والحياة » (٤ : ٢٠) ^(١٢) ونسج كل القطع عن تجارب عاطفية
عاشها الكاتب أمام أحداث وأماكن وأشخاص تألمته ما كتبه

وبشمل فن الريحاني موقفا وسطا بين هوى بقية كتاب الشعر
المتثور فراء يعتمد على التصوير ، ولكنه لا يبلغ فيه مبلغ جبران في
الساع الصورة حتى يحتوي على القطعة كلها ، وفي إحياء معظم ما
يتحدث عنه من معرقات ومحوسات ، وإعما أكثر منه في التصوير
الجزئي الذي لا ينسج إلا في قطع جرد قليلة .

ويعتمد على الموسيقى ، ولكن هذا الاعتماد يحتاج إلى دراسة
أخرى لما أكثر القطع التي يحسب منها النغم أو بكاد ، والتي تحمت
في اسم صمونا متدونا ثم عاجا بقطع عالية النغم حتى تكاد تحصى
للور وإن كانت بادره فيسبها بناء الموشحات ^(١٣) في التسم إلى
مقاطع ، وتوزيع الجمل على السطور ، والمخالفة بين أطوالها ،
والمعايرة بين قوافيها أو أنسجاعها ، مع التزامها . ولو لا انعدام الوزن
لكننا أمام موشح لا يفصه شيء

ويعتمد على المعردات والصور المتعددة من الكتب المقلمة ،
غير أن الريحاني أكثر اعتزافا من القرآن وتأثرا بأسلوبه ، وأقل تأثرا
بالكتاب المقدس والأساطير القديمة من جبران .

ويعتمد الريحاني على التكرار ، ويمتد في أشكاله مثل جبران ،
مثل الموجات العاطفية التي يمانها الضنا في صعودها وهبوطها ،
ويصح العمل الفني في إطار واحد بلم أشناته في مقابل الورن والقافية
في القصيدة التقليدية ، ولتكون الكلمة أو الجملة المكررة النغمة التي
تكشف عن أعمال الفنان ، وتكون نواة تلتف حولها أفكاره .

ومثل فن الريحاني بقوله في النجوى

« يا ذا الجلال الأولى ، الخفى بشيء من جلالك
يا ذا الور الدائم ، أمددني بقبس من نورك
يا ذا القوة غير المتناهية ابثث فيها في قرأى

إعما أنا مبدأ الحياة الأزلية ، وعين الحب والقوة، وإن حي قبك
عبيم بهجويك ... »

وأخيرا لم يفصلني خليل مطران للشوة والمنظومة أما المتثورة
فقد دروها عن وعي تام بشكلها ، فقد اقتضها بقوله ^(١٤)

« أطلق عبراتك من حكم الورن وقيد القافية
وصعد رفرائك غير مقطعة عروضا ولا محبوسة في مقام .

وسار في القصيدة المنظومة على السجع المعروف ، فالتزم فيها
الكامل عمرا وللمم المكسورة رويأ وقسمها إلى أربعة مقاطع ولكن
لا تبنى وحدة خاصة لكل منها فقد حاطب البيت في المقطع الأول
وأعظم مكانته . ثم تحدث عن صحره عن رثائه وسحب البكاء
عليه . واتجه منذ المقطع الثاني إلى البيت ليدخل معه في حوار فلسفي
عن الموت والحياة والخلق خلص منه إلى أن الميت بلغ به مثل هذا
التكبير في أثناء حياته إلى أن البر أشرف الأشياء ، فأنشد من كلمه
الرائع بلسمأ للمكلمين . وأعلن في المقطع الأخير أن ذكره خالدة
وكل ذلك حديث مجده في كثير من القصائد القديمة

وتحدث في شعره المتثور حديثا فلسفيا أيضا عن الصراع بين الموت
والحياة أو الظلمة والنور ، وتساءل عن السبب في بكاء الموتى على
الرغم من حقيقة الموت ثم أجاب بأن البكاء إعما على بعضا الذي
ذهب مع الميت ، وأنشد من ذلك الجواب نكأة لحديث مستفيض
عن قدر من فقداناه ، اعتمد فيه على عدد من الصور أعدها من
الطبيعة ، وهي صور تختلف عن صور القصيدة المنظومة ، وعن أكثر
الشعر التقليدي

وعلى المرعم من أن القطعة خالية من الورن والقافية والتنسيق بين
الجمل . بأشام خصبة تجرى في كلامها حتى تكاد تشع بورن ما
يجرى في بعض منظومها

وأوضح الظواهر فيها التكرار وصور الطبيعة مثل قوله ^(١٥)

« فقداناه فقداننا لغة في براع
فقدنا زهرة ذابلة لنلر بلبول الحديقة
فقدنا حديقة متجردة تنسج بزوال الربيع
فقدنا ريمنا انفضى به عصر في عصر رجل
فقدنا شمساً أطلعت ذلك الربيع وزائنه بأنوارها وأندائنا »

تكشف لنا هذه الجولة في النصوص التي أصدرها المشرون
بالشعر المتثور عن تصورهم للجنس الأدبي الذي اعتقدوا أنهم
يتكروه، تأثرا منهم بما وجدوه في الأدب العربي عامة وأدب الشاعر
الأمريكي وبنان خاصة . ويمكن أن نقول إنه حمل الخصائص
التالية

— التدفق العاطفي الحر ، فقد ركز كل من كتب الشعر الحر وعنه
على كونه ثمرة تجربة عاطفية شخصية ، وعلى أن الأديب استطاع أن
يعبر عن هذه التجربة تعبرا صادقا ، لا يتيسر له في الشعر المنظوم ،
سبب قيود الورن والقافية وضغط أنثبات النثر على فكره وعبارة
ووجدانه . ولذلك تأثرت القطع التي أحس الأديباء اجتبار موضوعها
إعجاب القراء ، وهوى غيرها في أحضان النثر على الرغم مما حمل
من حل لغوية

— توفير لون من التنعيم ، هل ذلك أدباء مثل جبران عن طريق
الكلمات العذبة القريبة التي اختارها ونسج بها جملة فأشاع بها حلوا
خصصا تحس به الأدب المرحمة ونعنته الأدب العادية . وقعه آخرون
بالاعتماد على الحمل المعصية للسارية الطول ، وبالمساكنة بها في

بائها ، ويتروك الكلمات ذات الحرس الواحد والجناس ، بل بالسجع الذي صار قافية ، علا فيها الرخاى فالترمها في مقطوعه واشتهر

— التصوير والإحياء — وصل ذلك إلى فته عند جبران الذي كان يحيل موضوعه مها كان إلى لوحة عريضة يعرض فيها الطبيعة بتصاريصها المتعاقبة ، ومائته من أرهاق ونشانات ، ومما يعيش فيها من حيوانات ، ويثر الصور الجريئة . فتجد كل معنى أو حدث عنده يتحول إلى كائن حي له وجوده الخاص . ويدنو الرخاى منه على تماوت . وإن كان لا يلحق به الله . فالخيال التصويرى شيء هام في حد النفس الأدنى

— التكرار — لما كان الشعر المنثور فاقد الإطار الذي يضم القطعة كلها والعمود الذي يحبس الفأريه أنه يجذب ما يبعث عنه من حديث ويعتد ما لا ينتمى معه . وكان صاحبه محتاجا إلى التنبيه العاطفى أكثر من حاجة الناظم . يصطر إلى التذات بعض الألفاظ التي تحمل — في بخله — أو أراد أن يحمليها دقات شعورية جياشة أو بعض العبارات التي تمد من نعمة ما يعاوها ورددتها إما في مطالع الجمل أو في مطالع المقاطع أو في مطالع المقاطع ونهاياتها أو في مطلع القطعة ومنها

— التقسيم : — لما أطال بعض الكتاب قطعهم ، قسموها بل قسموها حتى القطع القصيرة إلى فترات عدوها شبيهة بالمقاطع التي تنقسم القصيدة الرومسية إليها .

وأن الألوان لتنظر فيها كتبه شاعرنا أحمد شوقي . وأول ما نلاحظه أنه أحسن اختيار الموضوعات . فهي موضوعات يمكن أن يفتت في الخوس المرحلة مشاعر تطلب من يعبر عنها . ولكننا عندما ننظر في القطع نفسها نفقد ما كنا نوقعه . ولا نجد غير أحاسيس شاحبة . ويطلب التناول العقل .

وإذا كانت المشاعر شاحبة فالموسيقى عالية ، ذات رنين أرفع مما وجدناه في أى قطعة لكاتب آخر . فقد التزم شوقي بالقافية التزاما تاما . جاء بها في جملتين في كثير من الأحيان ، ولكنه وصل بها في بعض الأحيان إلى خمس جمل .

وأن أن تكون جملة قصيرة ، متساوية الطول ، متشاكلة البناء . فإزداد الرنين علوا ووضوحا . يقول مثلا (٥٠) : الوطن موضع الميلاد . وجمع أوطار الفؤاد ، ومضجع الآباء والأجداد ... بهرى

المراجع

١ - إبراهيم عبد القادر لاروق : الشعر : حياته ووسائله - مطبعة البومصور بمصر ١٩١٥ .

٢ - أحمد شوقي : أسواق الذهب - مطبعة الهلال بمصر ١٩٣٢

٣ - أحمد محمد الحوق : وطنية شوقي - دار النهضة مصر - دون تاريخ

٤ - أدونيس - زمن الشعر - دار العودة - بيروت ١٩٧٢ .

الصبا وملعبه . وعروس الشباب ومركبه . ومراد الرق وعصبيه . ومها ، النبوغ وكوكبه . وطريق المجد ومركبه .

وأصاف إلى ذلك الجناس ، وخاصة التناقص منه . فكان له أثره النفسى الحلى أيضا .

ونفقد في قطع أحمد شوقي التصوير أيضا ، فلا يرى عنده إلا صوراً جزئية طبقة للذى ، لا تقارن بما عند جبران ، ولا تصل إلى ما وصل إليه الرخاى ، وتغيب عنده صور الطبيعة غياها يكاد يكون تاما

ونفقد النغم والتكرار أيضا

ولكننا نجد الإشارات المأخوذة من التراث النقال . فإذا دققنا النظر فيها وجدناها مأخوذة من التراث العربى القديم غالب . ومن التراث الإسلامى كثيرا . ومن التاريخ أحيانا . ولا نجد التراث الذى وجدناه عند جبران والرخاى . يقول : « قير .. يقف به المحزون لنهالك » يقول (٥١) : هذا كله قبر مالك . وكأن كل أخت حوله الحساء . ونحت ذلك الحجر صخر وكل أم ذات النطالين أسماء وعبد الله في ذلك القير

إذا أضفنا إلى ذلك الألفاظ القريبة التي اعتمد عليها أحمد شوقي في قطعه وأعطاها مسحة قديمة بارزة . كان لنا الحق أن نقول إنه لا يوجد ما يجمع بين أماله وأعمال أصحاب الشعر المنثور غير إيمان الوزن . ووضوح التنقيص . أما بقية خصائصها فتباعد بها عن الشعر المنثور . وتقرب من التراث العربى القديم ، الذى عرفناه عند ابن العميد والصاحب بن عباد وأمثالهما . فلا فرق بينها وبين بقية القطع التي يضمها كتاب « أسواق الذهب » الذى أعلن الكاتب نفسه (٥٢) أنه يسد من وسم أسواق الذهب للزمخشري . وأطباق الذهب للأصفهاني

ولا عجب في هذه النتيجة فقد كان أحمد شوقي يرفع السجع للترم دون بقية المقومات الفنية . ويكاد يلحقه بالشعر . قال عن (٥٣) « السجع شعر العربى الثانى ، ولهواف مرنة ريشة عصمت بها القصصى . يستريح إليها الشاعر للطبع ويرسل فيها الكاتب اللحن عياله . ويسلو بها أحيانا عما فاته من الليرة على صياغة الشعر وكل موضوع للشعر الرصين محل للسجع . وكل قرار لموسيقاه قرار كذلك للسجع . فإنما يوضع السجع النابع فيها يصلح مواضع للشعر الرصين . من حكمة مخترع أو مثل يضرب أو وصف يساق »

٥٠ - أمين الرخاى : الرخايات - الطبعة العلمية - بيروت - الطبعة الثانية ١٩٧٢ . ١٩٧٢

٥١ - جبران خليل جبران : الأعمال الكاملة - دار صادر - بيروت

٥٢ - د . حبيب نزار - القافية في العروض والأدب - دار المعارف بمصر ١٩٨٠

- (١٠) ٢٠٤ (١١) ٢٨
(١٢) كتابات الخواص في فلال - ولعل الخواص كنية في تشريح الأول (أكتوبر) لا الثاني
(١٣) ديوان الخليل ١ ٢٩٤
(١٤) انظر كتابي القادمة
(١٥) موزون : حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث ١٢ - ١٧ - ٢٦ - ٣٧
(١٦) حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث ٢٠
(١٧) قصه ٢١
(١٨) منير الحسامي - عرش الحب والجمال ب .
(١٩) ٢٣ - ٢٥
(٢٠) ساعات بين الكتب ١٢٥
(٢١) ٣٨ - ٣٧
(٢٢) ٢٩ - ١٨
(٢٣) رسائل من لندن ٩ - ١٤ .
(٢٤) فلال - يوليو ١٩٠٦ - ص ٥٨٠
(٢٥) فلال - نوفمبر ١٩٠٥ - ص ٩٧
(٢٦) الرغائب ٢ ١٨٢
(٢٧) فلال - يوليو ١٩٠٦ - ص ٥٨١
(٢٨) Trends ٦٢٧ .
(٢٩) فلال - يوليو ١٩٠٦ - ص ٥٨٠
(٣٠) Trends ٩٠
(٣١) عرش الحب والجمال ك . ن
(٣٢) قصه ١
(٣٣) ٤٧ - ٦١ - ١٠٤ - ١٢٦
(٣٤) ٢٠٣
(٣٥) ١١١
(٣٦) ٢٣
(٣٧) ٧٥
(٣٨) ٠٧٣
(٣٩) ٢٠٤
(٤٠) المجموعة الكاملة لقصائد جبران ٢ : ٩٥ - ٢٣٣
(٤١) وانظر ٢ ١٤٧
(٤٢) قصه ١٢٨
(٤٣) قصه ١٩١
(٤٤) زكي مبارك - الشعر العربي ١٩٠٦ - ١٩٠٧ .
(٤٥) كتابات ٢ : ١٨٣ - ٢٣٣ - ١ - ٣ - ٧٩
(٤٦) وانظر ٤ ٢٩
(٤٧) ٢ ١٧٣ - ١٨٦ - ١٩١
(٤٨) ١ ٢٩٤
(٤٩) ٢
(٥٠) ٩ ١٠
(٥١) ٢٤
(٥٢) ٣
(٥٣) أسواق الذهب ١٠٩

- ٨ - خليل مطران : ديوان الخليل - افلال بمصر ١٩٤٩
٩ - د . زكي مبارك : الشعر العربي في القرن الرابع .
١٠ - عباس محمود العقاد : ساعات بين الكتب . مكتبة النهضة المصرية .
١١ - د . محمد مصطفى بدوي : رسائل من لندن - مطبعة روزال
بالإسكندرية ١٩٥٣ - ٤
١٢ - د . محمد النورسي - قصيدة الشعر الجديد - المطبعة العلية بالقاهرة
١٩٦٤
١٣ - سمير الحسامي - عرش الحب والجمال - مطبعة الأرز - بيروت ١٩٦٥ .
١٤ - موزون (س) - حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث
١٥ - د . نقولا فياض - ربيع الأمم - المطبعة الكاثوليكية -
بيروت ١٩٥٠
١٦ - مجلة افلال بمصر

- ١٧ - Badawi (M. M.) A Critical Introduction to Modern Arabic Poetry Cambridge University Press 1975.
١٨ - Jayyusi (Salim Khudri) Trends and Movements in Modern Arabic Poetry - Leiden - 1977
١٩ - Muech (S) Modern Arabic Poetry 1800 - 1970 - Leiden 1976
٢٠ - Sutton (Walter) American Free Verse - The Modern Revolution in Poetry - New Direction Book

الهوامش

- (١) أسواق الذهب ٢٠
(٢) ٠٣
(٣) ٠٩
(٤) ١١٥
(٥) ٠٣٦
(٦) أحمد اخوان - وطني شوقي - دار النهضة مصر ص ١٢٤
(٧) لعل خليل مطران الأمر نفسه - فرث إبراهيم الجارحي بقصيدة وثلاثة من الشعر المتطور
(ديوان خليل ١ ٢٩٠ - ٢٩٤)
(٨) Trends and Movements in Modern Arabic Poetry ص ١٣١
(٩) ٨٩ - ٨٩ - ١٠ - وانظر ص ١٠ - موزون . حركات التجديد في موسيقى الشعر
العربي الحديث - ترجمة محمد مصطفى - ص ٣١ - فلال - نوفمبر ١٩٠٥ -
ص ٩٧

دار الكتاب الجامعي

٨ شارع سليمان الحلبي / التوفيقية

ت : ٧٥٢٢٢٨

- ٨٠٠ • تفسير النحو (جزءان) ————— دكتورة سهير خليفة
- ٤٥٠ • دراسات في النحو والصرف ————— " " "
- ٤٠٠ • قصايا الاستشهاد بالحديث في النحو ————— " " "
- ٤٠٠ • الأدب المقارن ————— د. حسن جاد
- ٤٥٠ • التبيان في تصريف الأسماء ————— د. أحمد كميل
- دراسات لغوية في الصباحي - المزدهر - الخصائص
- ٣٠٠ • د. أمين فاخر
- ٤٥٠ • أسرار النحو في ضوء أساليب القرآن ————— د. محمد يسري
- ٩٥٠ • التوابع في النحو العربي ————— د. محمد يسري
- ٣٥٠ • على هامش النقد ————— د. حسن جاد
- الجانب العقلي في النحو العربي .. دراسة تطبيقية على بعض
- ٦٠٠ • الأساليب المقارنة في النحو العربي ————— د. محمد يسري
- ٤٥٠ • فصل المقال في دراسة أساليب الحال ————— د. محمد يسري
- ٣٥٠ • المعاجم اللغوية ————— د. ابراهيم نجما
- ٣٠٠ • فقه اللغة العربية ————— د. ابراهيم نجما
- ٣٠٠ • اللهجات العربية ————— د. ابراهيم نجما
- ٣٠٠ • التحويد والأصوات ————— د. ابراهيم نجما
- ٣٥٠ • المعاجم اللغوية العربية ————— د. عبد الحميد محمد
- ٣٥٠ • اللهجات العربية ————— د. عبد الحميد محمد
- ٥٠٠ • اتجاهات النقد الأدبي ————— د. السدي فرهود
- ٥٠٠ • نصوص نقدية ————— د. السدي فرهود
- ٣٥٠ • الهدية السعدية في شرح الأربعين النووية ————— د. السدي فرهود
- ٣٠٠ • في رحاب الهدى النبوي ————— د. السدي فرهود
- ٤٠٠ • من بلاغة النظم العربي ————— د. عبد العزيز عبد العطي
- ٥٥٠ • لمباحب البيان ————— د. محمد حسن
- ٦٠٠ • الأنوار البديعية ————— د. أحمد الناصح
- ٢٥٠٠ • البيان عند الشهاب الحفاجي ————— د. نصر فريد
- ٣٠٠ • البلاغة (علم المعاني) ————— د. احمد الناصح
- ٨٠٠ • مختارات شعراء العرب لابن الشجري ————— د. نعمان أمين
- ٤٠٠ • تاريخ الأدب العربي الحديث ————— د. هادي ماضي

مسرح شوقي والكلاسيكية الفرنسية إبراهيم حمادة

من الحقائق التاريخية المقررة في سيرة شاعر العربية الكبير أحمد شوقي ، أن الخديو توفيق لما أصبح بياضته ، وهو في ، ونفح ما يمكن أن يكون عليه ريبه من ربيع المنزلة في الشعر أموره بحث تعليمية إلى فرنسا ، مدتها أربع سنوات ، على حساب صموه . واختار شوقي الخلفي موضوعاً مكملاً لدراسه السابقة . لعلمه « أنها تكاد تكون من الأدب » غير أن الخديو أشار عليه ، أن يجمع « في الدراسة بين الأدب الفرنسي والأدب العربي » (١) . وتحققاً لهذه الرغبة ، غادر شوقي أرض الوطن . والتحق بمدرسة الحقوق بجامعة موندية في أوائل عام ١٨٩٠ ، ثم انتقل - بعد سنتين - إلى جامعة باريس ، حيث نال منها إجازته النهائية في منتصف عام ١٨٩٣ . ثم عاد إلى مصر في نوفمبر من نفس العام . (٢)

عشره (٣) . كما يرى أستاذنا الدكتور محمد مندور ، أن شوقي قد تأثر « بالكلاسيكية الفرنسية » ولكنه يميل إلى ناحية كورني ، أكثر من ميله إلى ناحية راسين ، ... وتأثر شوقي بكورني أكثر من تأثره براسين . لا يمنع من أنه قد تأثر بالمذهب الكلاسيكي بوجه عام ، (٤) ويكرر أستاذنا هذا للمع مرة أخرى في قوله : « إذا كان شاعره [شوقي] قد تأثر في أدبه المسرحي ، بمذهب أدبي بعينه ، فإن تأثره قد كان أوضح ما يكون بالمذهب الكلاسيكي » . (٥) أما الدكتور علي المراعي فيشتغل في تقدير هذا التأثير ، حين يقول بأننا « خرجنا على القول بأن مؤثراته المسرحية قد جاءت من روائع المسرح الكلاسي الفرنسي علاوة على مسرح شكسبير المخلط الاتجاهات . وهذا القول حقيقة لا تقبل مناقشة (٦) » وكل من الكتاب الثلاثة

وانطلاقاً من هذه الواقعة (الحقيقة) المتعلقة بدراسة شوقي في فرنسا ، كان ولا بدً للقادر - الذين تناولوا مسرحياته بالتحليل أو العرض - أن يشتغلوا حلياً ، ويروحوها يؤكدون تأثره المختوم بالثقافة الفرنسية ، ليصلوا هذه المسرحيات بمصانص بعض المذاهب الأدبية . وخاصة بأصول المدرسة الكلاسيكية الجديدة . كما طبقت في تراجميات القرن السابع عشر بفرنسا . وهذا الربط - الذي أصبح مسمة بشافها الدارسون في بحوثهم يومى وبلا وصى - هو ما يهمنه تمحيصه في هذه المقالة

فالدكتور شوقي خفيف ، يشير إلى ذلك التأثير بقوله : « وهذا كله يعنى أن شوقي أقل على أنماة وهو يعرف قواعدها ويظهر أنه أعجب بالمسرح الفرنسي الكلاسيكي في أثناء القرن السابع

درايدن ، وكولجيريه ، وشوق ، قد سجل من مصدر واحد هو المسرح الكلاسيكي الفرنسي ، وكورني بالذات في حالة المأسى ، وموليير في حالة الكوميديات ^(١) .

كما يذكر الدكتور ماهر حسن فهمي ، أن شوق أعجب « بالمسرح الكلاسيكي في فرنسا ، مسرح كورني وراسين وأمثالهما ممن استمدوا أصول مسرحهم الشعري من التاريخ ، ومن أعمال البطولة . وصاغوها صياغة أسلوبية ممتازة » ^(٢) . ويصور كمال محمد إسماعيل عس المحي بقوله : « ولقد اتجه شوق إلى الكلاسيكيين الفرنسيين من رواد المأساة والنهضة في القرن السابع عشر ، أمثال كورني وراسين وموليير ، يستلهم مسرحياتهم وآرائهم . وإن انتجع غيرهم » ^(٣) .

ولا يقتصر هذا الأمر على هؤلاء الدارسين فحسب . وإنما أصبح من المسلم به عدد كبار الباحثين وصغارهم وتابعيهم . أن أحمد شوق - خلال دراسته في فرنسا - عجب من حيض آدابها الفياضة ، وتصل اتصالاً مباشراً بروائع مسرحها ، وخاصة آثارها الكلاسيكية التي راد آفاقها . وتأثرها في كتابة مسرحياته اللاحقة التي وصلتنا .

ولو تجردنا من الالتزام بهذا الحكم شبه الإجماعي . ورجعنا لنفثش - بموضوعية - في هياكل المسرحيات الشولية ونجراتها . عن الأصول الكلاسيكية ، كما قويت في الدراما الفرنسية . أمكننا الوصول إلى وجهة نظر أخرى مختلفة لما جرى عليه هذا المذهب النقدي . وهذه المخالفة ، تنبئ في نتيجة وسيبها . وجوه ذلك .

هو أن الخصائص الكلاسيكية التي يكتسبها الباحثون في مسرح شوق ، ويدللون بها على تأثره الواهي بالمذهب الكلاسيكي . إنما هي خصائص عامة قائمة للظهور - أو الممارسة - في أي مسرح غير كلاسيكي ، وأنها توجد - بنفس المقدار والرتبة - لا في مسرح شوق وحده ، وإنما تشجع على نحو مبهر عصى في مسرحيات أخرى مصرية معاصرة له ، أو كتبت قبله أو بعده ، في لغة شعرية ، أو نثرية أو فيها معاً ، ومع هذا . لا يحاول النقاد اكتشافها . وحصرها داخل إطار النظرة المقارنة ، من حيث التأثير والتأثر . كما يعملون في مسرح شوق . وعلى هذا ، فإن ما يسمى بالتأثيرات الكلاسيكية لم تنمطل هياكل هذه المسرحيات وخلاياها كتيار مذهبي واع . وإنما هي في حقيقتها ظواهر طبيعية ، يمكن أن تتجلى في أعمال الكثير من غير الكلاسيكيين المذهبيين ، بل في بعض أعمال الرومنسيين . أو الواقعيين . أو الطبيعيين ، أو أنصار أي اتجاه أسلوبى آخر . لأنها - أي تلك الظواهر - صالحة لأن تكون عناصر عضوية عامة في تركيب التركيب الدرامي ، أياً كان شكله . أو عصره . ومن ثم . يبرز نقبل الافتراض بأنه لو لم يسافر أحمد شوق إلى فرنسا ، وقام بتأليف نفس المسرحيات التي بين أيدينا . ما انتهت على هذا النحو - شبه الإجماعي - بأنها متأثرة بالكلاسيكية . واعتبرت مسرحيات شعرية عادية ، متخلقة في ظروف عصرها الخاص . لذا . فإن سفر شاعرنا في تلك البعث بالذات هو السبب الرئيس الذي استحث النقاد على التنقيب في ثنايا مسرحياته عن خصائص درامية كلاسيكية ، كما لو أنه - فعلاً - أثر أن يرتد إلى الماضي ، ويتزود

بالتقانة الكلاسيكية . رغم أن عصره الفرنسي كان يجمع بشئى التيارات الأدبية والفكرية .

وقفى هذا المذهب الكلاسيكي عن مسرح شوق . بقودنا إلى الوجه الآخر من وجهة النظر المخالفة . وهي أن شاعرنا لم يتصل بالتراث الدرامي الفرنسي اتصالاً واعياً . على نحو يحمله على محاكاته . والنسج على منواله . وإنما كان همه الانحصار داخل نطاق الثقافة العربية التقليدية بشعرها ونثرها وقوائها . ولهذا . كانت أهم مصادر معرفته الأدبية - وهو في الغربة - مختارات من الشعر العربي التي حملها معه مطبوعة . أو كانت أصداء صورها وتعبيراتها وموازينها . تتردد على لسانه . أو تعشش في تلافيف عهده . وتشكل أدق خلجات فكره العميقة . وعلى هذا . لم تشغل باله الأعمال الدرامية الكلاسيكية . ولا غير الكلاسيكية . وإن كان قد اضطر - بدافع الفضول . أو الرغبة في الترفيه - إلى أن يقرأ نصاً درامياً في الفرنسية وقع في يده من قبيل المصادفة . أو أن يشاهد في باريس عرضاً مسرحياً بين حين وآخر - فإن المانع النقي المستحق كان يعزل ذهنه عن أن يمتص هذه الطوارئ . لأن أهم مراکز - هذا الزمن - كانت متحفظة . ومشغولة بآثار أعلام أدبياته القومية التي يطمح إلى محاكاتها . أو تطويرها . أو التفوق عليها . ومن ثم . جاءت مسرحياته - بعد حوالي أربع وثلاثين سنة من إقامته في فرنسا - غير كلاسيكية . كما كانت انعكاساً لما كان عليه حال المسرح المصري (بالذات) من اختلاط المذاهب . حتى الثلث الأول من قرننا الحالي .

أوهام نقدية :

« الكلاسيكية الجديدة » حركة مذهبية سيطرت - أساساً - على الفكر الدرامي في فرنسا . من بدايات القرن السابع عشر . حتى قبيل قيام الثورة الفرنسية في أواخر القرن الثامن عشر . وكانت الحركة تهدف - بمعنى - إلى أن تحقق من جديد ما كان يتوهم في الكلاسيكية القديمة . من أصول . ورسالة وموضوعية . ومع أن فرنسا تعتبر المهد الفكري الذي ترعرعت فيه الكلاسيكية الجديدة ، ورحلت منها إلى بلدان أوروبية أخرى ، إلا أنها تدين بحيلادها الشرعي للشرعين الإيطاليين الذين سبقوا - باحتياداتهم ونشرياتهم - زملائهم الفرنسيين بحوالى قرن . ولقد كان هؤلاء المشرعون الإيطاليون يمتدنون في استنباط أصولهم ونجرياتهم على كتاب « فن الشعر » لأرسطو . الذي كان قد ترجم إلى لاتينية . ونشر في ميسيا عام ١٤٩٨ . ثم مشرفي لغته اليونانية الأصيلة لأول مرة - مع كتاب « الخطابة » - عام ١٥٠٣ م . أما الباحثون الفرنسيون ، فلم يعرفوا أرسطو إلا عن طريق زملائهم الإيطاليين ، وكانوا يفتشون في تعليقاتهم وشروحهم عن قواعد أخذت تتراكم وتتلصص خلال ثلاثين عاماً تقريباً . حتى استطاعت تكوين هيكل مذهب متحاصر . وعلى هذا . فإن كثير من نقريين إلى استنها المذهب الكلاسيكي نفع مستوية استقرارها على عائق الشراح الإيطاليين أول الأمر ، ثم على الشراح الفرنسيين الذين عاينوا في الاحتماء بها ، وصورة مراعاتها عند التطبيق . وبعض هذه

الفصول إلا ما مجتم موضوع المسرحية .

وفي عصر النهضة بإيطاليا ، سقطت الأناشيد الجماعية ، وأصبح تقسيم المسرحية إلى خمسة فصول أمراً تقليدياً ، سرعان ما تبناه كبار مؤلفي المسرح الكلاسيكي في فرنسا كما نقله إلى إنجلترا لشاعر من جونسون (١٥٧٢ - ١٦٣٧) . ومن المعتقد أن ولیم شكسبير لم يقسم مسرحياته هذا التقسيم الكمي من الفصول على النحو الذي وصلنا عليه هذه المسرحيات ، وإما كان ذلك التقسيم من عمل الآخرين ، كتقليد لمسرحيات بن جونسون .

وهكذا ، كانت النظرية الكلاسيكية تركز على إشاعة المسرحي الخالد أن يراعى - عند تأليف المسرحية - تقسيمها إلى خمسة فصول ، على النحو الذي يجده عند كورني وراسين اللذين أنتم شوق بالتأثر بها . فإذا ما تعمقنا مسرحيات شاعري الخالي في ضوء هذا المنحى الكلاسيكي ، وجدناه يتعامل - أو على الأصح يجهل - هذا التقسيم التقليدي ، فهي تتنوع في تقسيماتها من حيث عدد الفصول والمناظر والمشاهد ، وكان مؤلفها - كما صرح به من الفرنسيين والمصريين - يجمع لمخططات المادة التي يعالجها ، ولا يساق لقواعد مفروضة عليها من الخارج

عنوان المسرحية	عدد الفصول	المناظر	المشاهد
- على بك الكبير	٣	-	-
- مصرع كليوباترا	٤	٢	-
- فير	٣	٥	-
- محول لبل	٥	٢	-
- عترة	٤	٤	٥٦
- أميرة الأندلس	٥	٦	-
- الست هدى	٣	-	-
- الحيلة	٣	٢	-

والخلاصة أن عدد المسرحيات ذات الفصول الثلاثة	أربع
وعند المسرحيات ذات الفصول الأربعة	التتان
وعند المسرحيات ذات الفصول الخمسة	التتان

لا شك أن هذه التنوع في تقسيم المسرحية إلى فصول وأجزائها ، يخالف التقسيم الخامس الكلاسيكي الثالث ، الذي لم يمتد نظر شاعرنا رغم وضوحه ، فمن يقرأ بصفة من المصوص الدرامية الكلاسيكية ، أو يشاهدها محسدة فوق خشبة المسرح ، وهي تتضمن أربع استراحات ، لا بد أن يدرك عدد الوحدات في تركيب المسرحية الواحدة في سهولة ، كما يمكن أن يحاكيها عند الكتابة في سهولة أيضاً ، غير أن المسرحية الشوقية ، كانت تستغرق مداها من الفصول والمناظر ، مما يتفق مع حاجتها الفعلية ، سواء أكان هذا المدى ثلاثة

القبول مستو فعلاً من أرسطو ، أو من آراء بعض النقاد اليونانيين ولرومانيين . وخاصة هوراس - وبعضها الآخر استنتاجات شخصية ، معروفة - جعلت إلى أرسطو البري ، مثل قاعدة الالتزام بالوحدات الثلاث . وهكذا ، أخذ الاهتمام بالتوصل إلى شكل ثابت للدراما - مما يماشى طسعة العصر العقلانية - تحول على أيدي العلامة من الكلاسيكيي الخلد ، إلى اشتغال ديموب سي - بوضع القوانين وطقها بصرامة . وأصبح كتاب «فن الشعر» - الذي يناقش أصول التركيب الدرامي - سلطه (استبدادية) تملئ شروطها على المؤلف الكلاسيكي . وتتحكم في مواضعه ، وأساسيات بنائه ، بل نصبه في قالب تعقيد متحمداً ، إذا ما أراد أن يماشى روح العصر ، ويكتب أعمالاً درامية صحيحة خالدة . كذلك التي نصت من أعمال اليونانيين والرومانيين الأقدمين

نرى . هل كان شوق في مقتنع المسرحيات من عصره - وهو يدرس القانون في فرنسا - على صلة علمية بأصول الحركة الكلاسيكية وتطبيقاتها الدرامية ، بالرغم من أن صوته - وقتذاك - كان قد حثت تماماً ، وعلا عليه صحيح مذاهب وتيارات أخرى أشد حداثة وأعظم إثارة ؟؟ . وهل كانت لهمة العربية قوية قادرة على مهم لعة القرن السابع عشر . وهل كان محافظاً شديداً إلى الدرجة التي دعت إلى التحلي عن مخربات عصره الفكرية . ليعود الفقهري إلى ما قبل قريب - تقريباً - من واقعه . كي يتوفر على دراسة ثقافة الكلاسيكيين ويحترمها في ذاكرته . ثم يرجع إليها بعد ما يزيد على ثلث القرن ، ليحتدبها في كتابه مسرحياته ؟؟ أم نرى أنه لم يكن بينهم بالذهب الكلاسيكي البائد . أم المذاهب الأخرى محدنه . وإنما عكس - كمن يجرس وطأة العزم - على دراسته المروضة . فأنشأ قبل انتهاء مدة البعثة المهددة بأربع سنوات . ربي - في الوقت نفسه - مخلصاً لثقافته القومية العربية . ومتأثرًا دون وعي - مما يمكن أن يكون قد انعكس في مسرحها الناشئ من تأثيرات (عربية عامة) على نحو احتباطي ؟ إن مسرحية «على بك الكبير» - التي نظم شوق أصلها الأول . وهو في سنة الأخيرة بباريس - تؤيد هذه الرؤية

الأجزاء الكلية . درس أرسطو في كتابه «فن الشعر» الأجزاء الكلية للمسرحية التراجيدية اليونانية . كما وصف أجزائها الكلية وخلاصة هذا التقسيم الكمي ، أن التراجيدية القديمة - بشكل عام - تتألف من عدد من المشاهد - أو الفصول - التنبئية - التي تنص فيها أناشيد جانبية جماعية

وعندما أخذ الشكل التراجيدي - في بدايته - يتطور بتغير الأوضاع الاجتماعية والفكرية في اليونان . أحدثت أهمية المشاهد التنبئية في الأزداد والامتلاء . بينما أخذت أهمية الأناشيد الجماعية في الصعود . وفقدان الصلة العضوية بالموضوع الرئيسي الذي تعالجه أحداث المسرحية . وحين توقف الإبداع التراجيدي في اليونان القديمة . وتسرب روحه كثيرة من حصارها إلى الحصار الروماني . فسربت الدراما برى غير ربها . واشترط الشاعر اللاتيني هوراس - في القرن الأول الميلادي - ألا تتجاوز المسرحية الواحدة خمسة فصول . أو تقل عن ذلك . كما طالب الحققة ألا تشد بين تلك

فصول أم أكثر . وهو بلا شك - إجراء حر حديث

وإذا كان أحمد شوقي لم يلزم بأسط المسائل في بناء المسرحية الكلاسيكية . وهو - بعبارة أخرى - حيث عدد الفصول - بهذا الصدد - حر صريحة في بعض أو هذا البناء وهو - في رأيي - لا يسهل . لاحظته على كل من يطالع بعضه من المصنفين لدراسة في نفس المذهب ، ففصل المسرحية عند كورني أو مبي - أو أي ساعد في الكلاسيكية في فرنسا - كان على من لا شاد - والله - مسرحية التي غدت طبعه المظهر أو البنية التي تجري فيها الأحداث - وصف د حه أعمال الشخصيات وحركتها - وأياها - وصف مسرحية في د حو شخصية معينة أو حروجه من المسرحية - وما كانت المسرحية تسهل مأساة بكلمتي . **الفصل الأول** - سلسل المشاهد - هي مرفقة صفها لدخول كل شخصية إلى المظهر أو حروجه منها - وهذا كان كل مشهد يبدأ برقه . مع أسماء الشخصيات المشتركة في أدائه دون تحديد لمكان أو الزمان أو وصف الشخصية ووصف أفعالها وحركاتها . مثلاً . يصبح الفصل الأول في مسرحية فيكتور - للشاعر الكلاسيكي راسين - بلا إرشادات - على النحو التالي

الفصل الأول - المشهد الأول - هبوليت - هيرامير
- المشهد الثاني - هبوليت - تيرامير - إيون
- المشهد الثالث - فيدر - إيون
- المشهد الرابع - فيدر - إيون - يابوب
- المشهد الخامس - فيدر - إيون
وهكذا . أخرى الفصول الأربعة التالية

وبنصح من هذا أن المشهد المسرحي يتحدد بتحديد شخصية - أو شخصات - أو حروجه . دون تعيين مكان الأحداث . أو الإشارة إلى أهم للملامح الحسية أو النفسية أو الاجتماعية التي تغير الشخصيات

ما المسرحيات الشوقية . فهي مرودة بإشارات . لم يكن معروفة في المسرحيات الكلاسيكية . **الفصل الثالث** - مثلاً - من مسرحية «عل بك الكبير» يفتح هكذا : «الوقت بعد الغروب . في سرادق محمد بك أبو الذهب بالمصاحبة . حيث دارت وحى الحروب بينه وبين عل بك في الموجه محمد بك والده على سرير . وعنان الحاموس التركي يكس قلميه في أحد جوانب السرادق جماعة من اليكوات يتحدثون . ويلعبون الشطرنج . في الخانب الآخر خادمان مصريان مشغولان بتنظيف ملابس محمد بك أبو الذهب ..» (٩١) كما نجد في مقدمة الفصل الثالث من مسرحية «مصرع كليوباترا» هذا التوضيح الحديث للمظهر : «معد في الإسكندرية . يقسم جدار المسرح إلى قسمين . القسم الأكبر داخلة . وتظهر فيه حجرة الكاهن الأكبر أنوبيس . وعلى جدرانها زخارف نقش عليها حقائق وقوارير . وما وهناك صرر وصناديق يشع بعضها عما فيه من أفزع وحيات . باب خلوي يزدى إلى المعد . وباندة جانبية تطل على الفضاء في حجرة الكاهن أنوبيس»

أنوبيس = (ياحي نهمه) يقولون الح . . . في مسرحية «عشرة» نجد مثل هذا التوجيه المسرحي الذي معناه في أي أثر دامي كلاسيكي . «وفي هذه الأثناء . يظهر ملارد وعصيان من وراء الشجرة . وفي غير الناحية التي اختفى فيها داحس فيسدد أحدهما سهمه إلى ظهر عشرة . فراه عملة وتضطرب . فيصبح عشرة بالحل دون أن يلعبت إليه» (٩٢)

لا شك أن مثل هذه لإشارات المسرحية منه في مسرحيات شوقي . كما كان في مسرحيات المصنفين . و لدراسة - مصنف - التي كتب تحت عنوان حداث حديد . م يكن يعرف اصطلاح الكلاسيكي

- الموضوع - لقد اعترفت مسرحيات شوقي - غير المكتملة - بـ «حقيقة الكلاسيكية» لأن «موضوعها مستمدة من التاريخ» . الأساطير - فاستدرك الدكتور محمد صبور - في بحث بعد - لأصول الكلاسيكية التي تأثر بها شاعرنا - يقول : «اختار شوقي لأسببه . موضوعات تاريخية . سواء أكان التاريخ حقيقياً أم أسطورياً . وذلك على نحو ما فعل الكلاسيكيون الفرنسيون» (٩٣) وفي هذا تأكيد لما جاء عند الدكتور شوقي ضيف : «وهذا كله يعني أن شوقي أنيل على المناهضة . وهو يعرف قواعدها . ويظهر أنه أعجب بالمسرح الفرنسي الكلاسيكي في أثناء القرن السابع عشر . إذ كان الشعراء من أمثال كورني وراسين يتخللون مسرحياتهم من التاريخ ومن أعمال البطولة وشوق في ذلك كله مقلد للمدرسة الفرنسية الكلاسيكية . . . فهو يترك عصره إلى العصور القديمة . وهو يختار شخصياته من الهجوم التاريخية اللاحقة» (٩٤)

هناك - بلا شك - عشرات من الأدباء الذين بسطوا هذا الاستدلال . وهذا حصراً بوجه المصادر التي اتخذ منها شوقي موضوعات مسرحياته التي بين أيدينا . أضيف هكذا

- التاريخ المصري القديم	- مصرع كليوباترا - فير
- التاريخ المصري الحديث	- عل بك الكبير
- التاريخ العربي الإسلامي	- أميرة الأندلس
- التراث العربي الشعبي	- محزون ليل - عشرة
- الواقع المصري القريب	- الست هدى - السخيلة

(كرومبديان)

ولكن بالرغم من مطابقة هذه المصادر عند شوقي لادعاءات النقاد . إلا أن المطابقة ظاهرية . وليست معيقة بالرؤية الفلسفية التي كانت تكن حطب هدف الكلاسيكيين من استعحاء التاريخ والأساطير . فليس كل كاتب مسرحي يستمد موضوعاته من التاريخ أو الأساطير . بعد كلاسكياً طبقاً لمفهوم الكلاسيكية الاصطلاحي . لأن هذه المصادر ليست وفقاً على كتاب هذا المذهب دون غيره فهناك عشرات من كتاب المسرح في العالم - وأوطس العربي ضريباً - استعانوا بمواد تاريخية أو أسطورية . ولكن لا يمكن اعتبارهم كلاسيكيين - أو مقلدين للكلاسيكية الفرنسية - مجرد اللجوء إلى نفس المصادر وتشكيب . مثلاً قبل أن يكتب كورني وراسين - نظم عشر مسرحيات . استمد موضوعاتها من التاريخ

الإغريقية - وهي : الملك جون - ريتشارد الثاني - هنري الرابع (حزبان) - هنري الخامس - هنري السادس (ثلاثة أجزاء) - ريتشارد الثالث - هنري الثامن كما استمد من التاريخ الرومانى ملحة مسرحيته يوليوس قيصر - وأنطونيوس وكليوباترا . ومع هذا لا يمكن - بأى حال من الأحوال - أن يعد شكسبير - بتاريخية مادته - وشعرية لغته - وجدة موضوعه - كلاسيكيا بالمعنى التقنى المعروف . كما وصفت خلال القرن الحالى والماضى - عشرات المسرحيات التى استقت موضوعاتها من الأساطير والحرفات . ولا يمكن - الشك - عروها إلى تفصله الدائمة الكلاسيكية . من يدعى برسيه الحديث مثلا - عند فيلوكتيس - أوديب - ميثونى (كوكبو) - اورفيوس - الآلة الخهمية - أمفوتريون ٢٨ - ولن نلغوم حبيب طروادة - إليكترا - المديبات - إيوريديس - أنيغونى (أنوى) - ميديا ... بلخ . فهل يمكن اعتبار مؤلف هذه المسرحيات - أغلبية جيدة - وجان كوكبو - وجيروودو - وسارتر - وأنوى - كلاسيكيين فرنسيين مجرد أنهم - كأسلافهم القدامى - اتخذوا أوهية مسرحياتهم من الأساطير والحرفات ؟؟

وهذا التساؤل - يمكن أن يثار - أيضاً - حيال كثير من المسرحيين العرب الذين اقتطعوا موضوعاتهم من التاريخ والأساطير قبل وبعد تأليف شوق مسرحياته . فهل يعد هؤلاء أتباعاً للمذهب الكلاسيكى - كما عرفته فرنسا فى القرن السابع عشر - فحرد أنهم هرعوا أرض الواقع إلى عالم الماضى عفاة وغبالة ٢٩ . إن الأمثلة على ذلك لا تلع تحت حصر . فم مسرحياتنا التاريخية نموق عشوائياً مقاتل مصر عرابى (محمد العبادى) كليوباترا (إسكندر فرج) - صلاح الدين الأيوبي (نجيب حداد) - صلاح الدين ومملكة أورشليم (فرح أنطون) - فتح الأندلس (مصطفى كامل) - عمرو بن العاص (إسماعيل عبد المنعم) - حور محب (ميخائيل بشاره) - عبد الرحمن الناصر (عباس علام) - الهادى (عبد الله عفيف) - أحسن الأول (عادل الخطيبان) - الحاكم بأمر الله وأبطال المصورة - والبدوية - وإسماعيل الفاتح - وبت الإخشيد (إبراهيم رمزي) - صغر قرش (محمود ليمور) - العباسة - الناصر ، شجرة الدر ، غروب الأندلس (عزيز أباطة) - إبراهيم باشا - وإسماعيلون - ونهرينى (على باكلير) - صلاح الدين - النسر الأحمر (عبد الرحمن الشرفاوى) - باب الفتح (محمود دياب) - راحة الظهراوى (نعمان عاشور) - حصار القنعة (محمد إبراهيم أبوسنة) - إسماعيلون (أحمد سويلم) - الورير العاشق (فاروق حويطة) ... الخ

ومن مسرحياتنا التى اعتسدت فى مناهلها على الحكايات الشعبية والأسطورية - أبو الحسن المفضل (مارون نقاش) - هارون الرشيد - الأمير محمود - علفة - حمزة (أحمد أبو عايشة) - هارون الرشيد مع قوت القلوب (محمود واصف) - ثارات العرب (نجيب حداد) - أدريس وعشروت (وديع أبوفاضل) - عبد الشيطان (محمد فريد أبو حنيد) - أردشير (أحمد زكى أبو شادى) - شهرزاد - وراكسا - وعجايبون - وأوديب - وإيريس (توفيق

الحكيم) - سر شهريار - وأوديب - وأدريس - والفراعون الموهود (على باكلير) - شهر زاد (عزيز أباطة) - الزير سالم (ألفريد فرج) - حكاية من وادى الملح (محمد مهران السيد) . الخ طاردا تتجاوز مسرحيات شوق الحادة كل هذا التراث العربى ، وتسم دونه بالتأثير الكلاسيكى من ناحية الموضوع ، مع أن بعض مؤلفيه كانوا على علم بتطور المسرح العربى وحركاته المدهية ، وكب بعضهم الآخر مسرحياته ٢٩-٢٩١

لقد نشأ المسرح الشعبى متوجاً على هياكل من الأساطير والحرفات . التى كانت تشتجرى أدهان الناس ثقلمى موصوعات التاريخ الحقيقى . ولهذا - يجبل للمسرح الشعبى - خلال العصور ومختلف البلدان - إلى أن يتخذ موضوعاته من التاريخ والميثوس . لأن هذين المصدرين أفضل - من المادة الواقعية - على سبيل الاحتمل - والإيحاء بالواقع - واستيعاب شتى الدلالات والتضحيات الذهبية والوحداية - ومعايشة المفومات الشعرية - . فعمل به من صور - ومعارف - وقطرة على النقاد إلى أدق مشاعر الإنسان

وحينا اتخذ المسرح الشعبى عند الكلاسيكيين مادته من التاريخ والأساطير . كان يرتكز فى ذلك على مبدأ مدحى قوى . لا يعتقد أن أحد شوق حاول أن يلم به أثناء دراسته - وإنما استمد موضوعاته من حيزين المبعين - مدحواً بعامل واع - وآخر غير واع . أما أولها - فهو محاكاة معاصريه من كتاب المسرح المصرى - وثانيها الاستجابة الثقافية لحاجة الأداة اللغوية الشعرية التى أعادها وتمتلك ناصيتها . وأما الثانية - فهذه الموضوعات - خاصة أن طبيعة المسرح الشعبى تميل (بالفطرة) - إلى صحت هذا التعبير - إلى التاريخ والأساطير

أما المبدأ الفكرى الذى يكن خلف الرؤية الكلاسيكية الجديدة عند اختيار موضوعاتها - فهو تقليد أعمال القدامى من دراميبى العصر اليونانى والرومانى . وهذا المبدأ يعتبر تطوراً لمبدأ آخر قديم - يقول بأن الفن محاكاة للطبيعة . ولماولة تفهم هذا التعريف للفن - الذى يعد من أخص خصائص الكلاسيكية الجديدة - استطاع ناقد إنجليزى أن يجمع أكثر من ستين معنى مختلفاً للفظه «الطبيعة» . عرفت لدى المؤلفين الإنجليز بين سنتي ١٦٦٠ و ١٨٠٠ . فقد يعنى اتباع «الطبيعة» - محاكاة الشاعر للواقع الخارجى . وبهذا يكون الاتباع دالاً على «الواقعية» - أو مشابهة الواقع . وقد تعنى محاكاة الطبيعة - محاكاة الخصائص الإنسانية العامة التى يشترك فيها كل البشر . فى كافة العصور والأقطار . وعلى هذا - يجب على الشاعر أن يعالج ما هو شمولى وعالمى - وألا يعالج ما هو خاص أو عردى . كما قد يعنى اتباع الطبيعة - التقيد بقواعد الأساتذة القدامى الذين اكتشفوها - ولم يخترعوها - ومن ثم - لا تزال هى نفس الطبيعة . ولكن فى شكل مسموح . فالطبيعة - فى الواقع - لا يتم تقييدها مباشرة . لأنها لا يمكن أن تقدم المثال أو النموذج المثالى - إلا أن القدامى قاموا بعملية الاختيار - والترتيب والمهجة - فإدراج للدهيون الكلاسيكيين الحد - يقتلون القدامى - وإنما يعنى ذلك أنهم يتبعون الطبيعة - ومن هنا - وحسب دراسة الآثار اليونانية

للمسرحيات ، بسبب الافتقار إلى العمليّة الدرامية ، ولدى بشا من الاعتماد على الكلام في تحقيق أعاد الشخصيات . بدلاً من الاعتماد على الأعمال التي تعد العصر الأساسي في تعميق ملامح كل شخصية ، أو تمثيلها عن غيرها

وتأسيّاً على هذا الافتقار إلى الموضوعية ، والميل إلى الشعر كبيض داني ، يجمع النقاد على اتهام المسرحيات الشوقية بسيطرة الطابع العناني . وإذا كان الكلاسيكيون الجدد قد شاعروا أنهم من شعراء الدراما اليونانية ، وجعلوا مسرحياتهم الفرنسية مشاهد درامية حادثة ، بعد أن كانت - قديماً - تتألف من مشهد درامية . أخرى عتاة . فإن شاعرنا لم يستند المسرح الكلاسيكي . وإنما استند إلى المسرح العناني في عصره الزاهر عصر أحمد أبو خليل القباني . والشيخ سلامة حجازي . وميرة المهدي . وسيد درويش . وكامل الخلعي . وداوود حسني . فأضاف إلى مسرحياته الحادثة . مشاهد من الرقص . والغناء . والسحر . كما في مسرحيات « مصرع كليوباترا » . « وليز » . « وعلى بك الكبير » . « عنترة » . كما تفصّلها بعداً عن مناخ التراجيديا الكلاسيكية كما تترصّع للمسرحيات الشوقية بايات قصيدية التركيب . والمذاق . أشبه مقطوعات الخواطر الخمرية . التي يمكن وصفها بسهولة . وصفتها إلى ديوان شعره العناني ، دون أن نفقد خصائصها العصرية . مما يؤكد أنها ليست عصرًا مدناً في الأدب . درامي لا يمكن أن يستقل بذاته . إذا ما احتزّ عصره . مثلاً . « ١٠٠٠ » . الشهيرة التي يشبهها إلياس في مسرحية « مصرع كليوباترا » . ومصرع « أنا أنطونيوس » . وأنطونيوس أنا » - تتألف من أربعة عشر بيتاً من الشعر . ولا تربطها بمكانتها في المشهد المسرحي إلا البيت الأول والأخير .

هو أنصطي الحب ناجي لـ

لم لأنصطي الهوى مساجي ما
أما بقية القصيدة فهي مقطوعة غنائية منفصلة . تصلح دائماً للعناء المنفرد لأن موضوعها عن فواصح الفراق . بوجه عام واشتراط نزام وحدة الفعل في المسرحية الكلاسيكية أدى - بالضرورة - إلى خلق وحدة الطابع العام ، الذي يجب أن يسيطر على التراجيديا كتراجيديا ، والكوميديا ككوميديا . دون تبادل بين عناصر هذين النوعين الدراميين . ومسرحيات شوق الحادثة لم يرفع الفصل بين هذين الشكلين الأساسيين . وإنما تضمنت لحظات كوميدية تقوم على المفارقة اللفظية . مما يتعارض مع قاعدة الكلاسيكيين التي لا تسمح بتسرب أية فكاهة إلى التراجيديا . حتى لا تفقد تأثيرها العام . الذي يجب أن يكون متساوياً صرفاً مثلاً . شخصية أنشو مصحك الملكة في مسرحية « مصرع كليوباترا » وشخصية مقلّص مصحك الملكة في مسرحية « أميرة الأندلس » . تيران التسم . مثلاً تثيره محاسن البور والطرب في مواضع أخرى من مسرحيات شوق . وهذا وغيره . يمسد الحلق العام المنبسط لدى يجب أن تطلع به التراجيديا . بل الدراما البرجوازية أيضاً

ولقد كانت للمسرحية الكلاسيكية تعجب عرص الاعمال العسنة فوق غشة المسرح . كالقفل . والاسحار . والحرق .

واللاتبية القديمة . والافتقار إليها ومع أن هذا التصير ينطوي بلاشك - عن تبرير عقلي للإعجاب الشديد بتلك الآثار . إلا أن الدعوة إلى التقيد لم تكن تهدف إلى المحاكاة العمياء . وإنما اشترط مشروعها أن يكون مقرونة بالعمل . والمنطق . والطاقة الأدبية . وفي هذا يقول الدكتور دوبييالك « أقترح اتخاذ المقامات ملاذح في الأشياء التي ابتدعها بطريقة معقولة » . وبالتالي : سعد الكلاسيكيون الفرنسيون ينتفون موضوعات تراجيدياتهم من التاريخ والأساطير

تري . هل كان شوقي الشاعر العربي الذاتي . على دراية نظرية أو تطبيقية . بهذا المبدأ الكلاسيكي . ؟ أم لا ؟ طريق الانحداد - بموضوعاته - عن تاريخ الأدب . وأساطيرهم . واللجوء إلى تاريخ قومه وحكاياتهم العربية حتى لو لم يكونوا على معرفة بالمسرح ؟؟ أم لا ؟ أن هذا المبدأ لم يرد على ذهنه . وإنما كان - على نحو عسوي - يستندى ثقافته المصرية المعاصرة . التي كانت تلجأ - بالذات (الفطري) . وبلا مذاهب أو نظريات فلسفية - إلى المصادر القصصية التراثية . تنقب فيها عن لمادة الصالحة للمعالجة الدرامية . فلم نجد ما هو أصلي لمسرحها الشعري من التاريخ والأساطير ؟؟

المعقولة وتفرعها : رأينا الكلاسيكيين الجدد يفرون مبدأ محاكاة القدماء بالاجاء العناني الذي كان يسود ثقافة العصر ولما كان العقل عندهم يعدّ اسم ملكات الإنسان فلهذا قولوه النطقة المطلقة لتحكمهم في جموع الخيال . واحتدام العواطف التي يمكن العقل الخاف للمنطق . ودعا العقل المتفعل المنطقي الذي استطاع أن يفسّر في الأدب الكلاسيكي . تحليلات دقيقة للعواطف البشرية الحديثة لا تزال هي الوحدات . لأنها ذات صدى عام . يتعامل مع استغاثات العمليّة . ولأفكار العامة التي يتفاحها الناس . ولهذا وصف الكلاسيكيين بأنهم يفكرون شعرياً وهم يشعرون بعقودهم

وما كانت نظريته الكلاسيكية - على هذا النحو - ترتكز على مبادئ أساسيين . هما محاكاة القدماء . وتحكيم العقل . فإن أصولها الفرعية الأخرى . كالتلياقة . والمعادلة الشعرية . والساطة . والوضوح . وجزالة التصير . والفصل بين الأنواع . والملافة في تصوير الشخصيات . والوحدات الثلاث . وغير ذلك - تعدّ نتاجاً طبعياً لنشاط العقل الواعي

وإذا استمعنا مبدأ المعقولة - وتفرعاته - في مسرح شوق القدماء . وبشي هذا الافتقار الخروج - مرة أخرى - من دائرة القبول الكلاسيكية إلى رحابة المذهب الدرامية بغير الالتزام بالقواعد . كالرومنسية - مثلاً - وليس الرومنسية بالذات . كما يحلو لكثير من النقاد زجّها على شوق . كما لو أنها المذهب الوحيد الخارج على أصول الكلاسيكية . فقاعدة الوحدات الثلاث - التي تناولها فيما بعد - عاتة تماماً في مسرحيات شوق . وليس في غياب هذه القاعدة - أو غيرها من أصول كلاسيكية - ما يعيب تلك مسرحيات . ولكن فيما ما ينق منها حصيلة كلاسيكية هامة : ومن ذلك أيضاً . القصور الموضوعي في تصوير شخصيات تلك

والاغتناب ، حتى لا تؤدي هذه الأفعال مشاعر الجاهل ، ونجاش الدوق السليم . وهذا ، كانت تنوَّى إحدى شخصيات المسرحية رواية تلك الأحداث المثيرة ، التي يفترض وقوعها خارج منطقتها لتجليل . فإذا رجعا إلى مسرحيات شوقي ، نجد لا يأخذ بمبدأ إثارة وصف المناظر العظيمة على مشاهدتها ، وإنما يحصل عرضها على المتفرجين كاتباع الأساليب الأخرى المختلفة ، سواء كانت رومسية ، أو واقعية ، أو طليعية ، أو رمزية ، أو تعبيرية . فهو وإن كان يتحاشى عرض المفاك الحربية بسبب استحالة تنفيذها على خشبة المسرح ، لا يمانع من عرض الأحداث العظيمة على الجمهور . ففى مسرحية « مصرع كليوباترا » - على سبيل المثال - تقع سلسلة من مشاهد الانتحار تتركب على مرأى من المشاهدين ومستمعهم . يبدأها أودوس - تابع أنطونيوس الرومى - بظعن نفسه بالحجر ، وتبعه سده بنفس الطريقة . وعن إثر ذلك ، تتحرر كليوباترا سُم لأدعى ، وتلوها وصيغتها المخلصتان شرميون وهيلانة . تنصق أولاهما ، وتحو ثابتهما في آخر لحظة .

وإذا كانت التراجيديات - كما عرفت عند كورنى - وراسين ، ومطرى المذهب الكلاسيكى - تتخذ أبطالها من طبقة الملوك ، والسلا والقبائل ، حتى يحصل منهم ما يسمهم بالحلال والحذية والمعال العظيمة ، فإن شوق - وإن استعان فى بعض مسرحياته الحادة بمثل هذه الشخصيات ، ك : كليوباترا ، وفيبيز ، وعلى بك الكبير ، إلا أنه لم يعمم تلك القاعدة ، بما يشير إلى عذوبة هذا الاختيار ، فن أبعاله المستثنى من النباهة الطليعية قيس هنون ليل ، وعشرة بن زبيبة الأمة السوداء ، وإن كان أبوه من سرقة قومه

ولما كانت الكلاسيكية الفرنسية (تفصل) إلهاء المسرح التراجيديات بموت أو فجيعة . والمسرحية الكوميديّة بحالة سعيدة . فإن لهايات فى مسرحيات شوق الحادة ، لا تحصى كلها لذلك المطلب . وإنما نتج عنها نجاحا عظيما متحرراً . فمسرحية « هنون ليل » تنتهى نهاية مأساوية بموت بطيها قيس وليل ، وتنتهى مسرحية « عشرة » بنهاية « كوميديّة » سعيدة باقتران بطيها العاشقين . بينما تنتهى مسرحية « مصرع كليوباترا » نهاية مزدوجة شبه ميلودرامية . فهى مأساوية حين يتحرر أنطونيوس . وحيثه كليوباترا . وهى نهاية سعيدة مروج حالي من حيثه هيلانة . وهكذا تتصل مسرحيات شوق من مطلب النباهة الكلاسيكية (المفضلة) للتراجيديات .

• الوحدات الثلاث . من الأصول التي استلها الكلاسيكيون للدراما . وأصرّوا على وجوب مراعاتها عند كتابة التراجيديات ، ما يسمى بالوحدات الثلاث : وحدة الفعل ، ووحدة الزمان ، ووحدة المكان . وعندما عرضت مسرحية « السيد - ٣٩ / ١٩٣٧ » للشاعر الكلاسيكى كورنى . أثار نجاحها روية نقدية - بين الأخصار والمخصوم - عرفت بـ « معركة السيد » . وكان من أبرز ما وجه إليها من نقد . أنها تقتصر إلى ثلاثة أصول كلاسيكية : فهي لم تلتزم بقانون الوحدات الثلاث بما يماشى « بقول » . ويشاكل الواقع ، ولم تراعى اللياقة ، وذلك عندما يأتي البطل رودريجو إلى بيت حيثه شمس حبيب أن قتل والدها . كى

يسألها عما إذا كانت لا تزال تحبه ، كما أن الصراع الذى دار فى المسرحية بين الحب والشرف أو الواجب ، انتهى نهاية سعيدة مروج للطلين . وكان من الأصح - كلاسيكياً - أن ينهى بكارثة

١ - والحقيقة ، أن أرسطو نص بكل صراحة - فى كتابه « فن الشعر » - على وجوب مراعاة وحدة الفعل فى المسرحية التراجيديات . حيث قال . « ولا تمثل وحدة الحكمة - كما يظن - فى كون موضوعها يدور حول شخص واحد . فهناك أشياء لا تخص لهذا الشخص الواحد ، ولا يمكن أن تحدث فى وحدة ... » . ولما كان كل فن من فنون المحاكاة ، هو دائماً محاكاة لشيء واحد ، وكذلك الحال فى الشعر . فالقصة - كمحاكاة لفعل - يجب أن تعرض فصلاً واحداً . تماماً فى كليته ، وأن تكون أجزائه للعديدة . مترابطة ترابطاً وثيقاً . حتى إنه لو وضع جزء فى غير مكانه أو حذف . فإن الكل لن يصاب بالضحك والاضطراب » (الفصل الثامن) .^(١)

ومن ثم . أكد المشرعون الكلاسيكيون وحدة الفعل فى المسرحية . واستبعدوا الأحداث الثانوية التي كان يمكن لوحدوها . أن يكسر الموضع الرئيسى صوراً ومشاهد وظلالاً تثيره وتدعمه . إذا ما استخدمت هذه الحركات الثانوية الاستخدام الصحيح

٢ - أما فيما يتعلق بوحدة الزمان ، فإن أرسطو لم ينص عليه صراحة . وإنما قال فى مؤلفه المذكور : « ونحاول التراجيديات أن تقصر مدتها - كلما أمكن ذلك - على زمن مقلدوه دورة شمس واحدة . أو تتجاوز ذلك بقليل » . ولقد اتخذ الكلاسيكيون من هذا النص غير الانتماء ، قاعدة ملزمة تمم على الشاعر المسرحى أن تجري أحداث مسرحيته خلال أربع وعشرين ساعة أو أريد من ذلك بفنيل

٣ - ولم يشر أرسطو إلى وحدة المكان - لا من قريب ولا من بعيد - وإنما استلها المشرع الإيطالى ماجي سنة ١٥٥٠ م من وحدة الزمان . وتقصى هذه الوحدة بأن تقع أحداث المسرحية فى مكان واحد . أو أماكن متعددة . فى جزيرة . أو مدينة . أو مقاطعة . أو على حد تعبير كورنى : « الأمكنة التي يستطيع الذهاب إليها فى أربع وعشرين ساعة » .

ولقد وجد المشرعون الكلاسيكيون لقاعدتى الزمان والمكان . أساساً عقلياً . وهو أن توافرها فى العمل المسرحى . يساعده على اكتساب القوة النفسية . والإنجاز والتركيز

ولو تفحصنا مسرحيات شوق . نلاحظ عن هذه الوحدات الثلاث . افتقارنا تطبيقه لها . وحذت أعماله الدرامية - فى نظير الكلاسيكيين - خارجة على المذهب ومخافية له . بل انتهت بـ (البربرية) - مثلاً - أنهم فوّتوا الكلاسيكى مسرحيات شكسبير - رغم شدة إعجابه بها - بالمحمية والافتقار إلى الدوق . والصواب المقلد

ومع أن شوق يكاد يلتزم فى مسرحياته خطط درامى واحد . يمكن أن نجده داخل حدى وحدة الفعل - إلا أنه يخرج على ذلك أحياناً . بإضافة حبكة ثانوية . إلى الحبكة الرئيسية لموضوع مسرحية « مصرع كليوباترا » - مثلاً - يدور حول علاقة أنطونيوس

بكلويانرا ، ولكن تنشأ - بل جانب ذلك - علاقة عرامية أخرى - فرعية وشاحية الملامح - بين حاني - مساعد أمين مكتبة القصر - وهيلانة ، لمجدي وصبيحات الملكة . وبينما تنتهي الحكمة الأساسية في المسرحية ، بانتحار الطفلين الرئيسيين ، تنهى الحكمة الفرعية . بزواج الشخصيتين الثانويتين . وفيما على ذلك ، هناك حركات فرعية في بعض مسرحياته الأخرى ، وإن كانت تبدو محدودة المعالجة . عبر بادرة التصوير . فن مسرحية « على بك الكبير » . أخرى - إلى جانب الموضوع الرئيسي - قصة عشق ثانوية ، تتعلق بحب مراد بك لآمال - روضة على بك حاكم مصر - ثم يسير للجميع في النهاية أنها أخته . كما أن مسرحية « عذرة » تنصير حبكة ثانوية . تتمثل في عرام فاجية يصحح الذي كان يطلع في الزواج من عيلة . ومنس القصص الفرعية تتكرر في مسرحية « أميرة الأندلس » . عندما تبهم بثينة بنت المعتدل بالعنى العربي حسون

وهكذا ، نعتقد وحدة الموضوع في مسرحيات شوقي . أما الوحداتان الأخرى - الزمان والمكان - فلا أثر لها عنده . بل من المؤكد أنه هو نفسه كان لا يدري عن وجودهما الدرامي شيئاً وإعما كان يطلق حياله الشعرى الخصب في مادة موضوعه . وبصوغها طبعاً لما في ذهنه من تأثيرات في الثقافة الدرامية . اكتسب أقل قلبها من الثقافة الفرنسية التي احتك بها مباشرة . ونفى أعليها عن مصادر هومية ، كانت تجهل القيود الكلاسيكية . ولتعمده على الأصول الدرامية العامة التي تفرصها طبيعة المسرح . فتأخذ كل مسرحية من مسرحياته ، لا تقع - واقعياً - خلال فترة زمنية مقدارها أربع وعشرون ساعة ، ولا تنقيد - في وقوعها - بمكان واحد . حسب المطلب الكلاسيكي المبرور . وإعما تنصير « أحداثاً » بكل مسرحية . أياماً وأسابيع . بل أشهراً . لا لأنها تحفل بالحروب والمعارك التي تستغرق الزمن المديد لمصعب . ولكن لأن البناء المسرحي عند شوقي بسيط . وإن لم يكن على النحو الكلاسيكي المركز فهو لا يفتتح مقدمة مسرحيته بأزمة مستحكمة تأخذ أحداثها في التتابع حتى الدروة . ثم تأخذ في الامراع نحو الخلل مما يحتمل معه نوافر وحدة الزمان وبالتالي وحدة المكان . وإعما كان يبدأ عمله بمقدمة تمهيدية . تنصير إلى أزمة . ثم إلى سلسلة من المواقف التي تنهى بحاتمة . وتطلب هذه المواقف مسحات زمنية مما ييسر . ثم خلال تطورات وتعبيرات في الأحداث ومن ثم . بتمدد الزمن . وينحطى حدود الانحصار في حيز زمني محدود . ولا عبرة بعد ذلك بوحدة المكان التي تعرضها - في الكلاسيكية - وحدة الزمان

ولقد اتفق كل النقاد - الذين اهتموا مسرحيات شوقي . بأنها سلكت مسلك الكلاسيكية الفرنسية في قواعدها - على أنها لم تلتزم بمبدأ الوحدات الثلاث . الذي كان بعداً أصلاً واجب الاتباع . حتى أشيع بأن كوردي كان يعانى من تطبيقه في مسرحياته . وبجمل إلى مجاوره . بينما كان داسين يمارسه في يسر . وكأنه قد خلق من أحله نقب الدكتور شوقي ضيف عن شاعرنا أنه « لا تنقيد نظرية الوحدات الثلاث »^(١٧) . كما يؤكد الدكتور محمد مندور ذلك

بقوله : « من المعلوم ، أن الكلاسيكية قد تعصبت لما يسهوه بالمرحلات الثلاث ... » وعراجمة مسرحيات شوقي ، نجد أنه لم يتقيد بهذه الوحدات^(١٨) . ويجرى النقاد الآخرون في نفس المحرى

ولا شك أن هناك مسرحيات عالية عديدة محكومة بقاعدة الوحدات الثلاث على نحو عصوى . ومع ذلك لا يراه النقاد (أبدأ) متأثرة بالكلاسيكية بمجرد وجود مثل هذه القاعدة . أو نحوها . مسرحية « الأب » لأوجست لسترنديج . تتألف من ثلاثة حصو . ورغم هذا . تتوافر فيها الوحدات الثلاث . وتعتبر مسرحية منسبة إلى المدرسة الطبيعية التي لا تهتم بالثقافة المحبوبة . وبى عمل همها الأول أن يكون الموضوع . في القطعة مسرحية . شريحة حرة من واقع الحياة تعقيب .. له ما بعده

من المعروف ، أن المذهب الأدبي يتكون من تأكيد مستمر لعناصر أساسية معينة . تتكرر بذاتها في جملة من الأعمال الأدبية . وبينما . تنصير تلك الأعمال - رغم الاختلافات الفردية بينها - في هذا المذهب أو ذلك . والكلاسيكية الفرنسية - كمذهب - تطوى على مبادئ حيالية . يسهل التعرف على قسمها الواضحة في الآثار الدرامية التي سبب إليها . ولقد الذي يتروى بقيم حيالية مسبقة . ثم يروح يفتش في أي عمل أدبي يباح له . عن مقدار وجودها فيه . لا بد أن يجد بعض هذه القيم على أي نحو من العدة أو الصغف . أو الاعتراف . وبهذا البعد أكثر تمسك . إذا ما راج يمدح أو يقدر في هذا العمل أو ذلك . تبعاً لنوافر أو قلة نوافر تلك القيم سابقة التجهيز

والبحث عن المبادئ الكلاسيكية في مسرح شوقي . أمر قد يكون مشروعاً إلى حد ما . إذا نحز من حتمية الافتراض بأن شوقي قد درس أصول المسرح الكلاسيكي الفرنسي أثناء وجوده في فرنسا . وأنه وعاه . وحاكاه عند الممارسة . وإن حاد عنه في (عالية) الأوجه . التي يجب أن تتوافر في المسرحية من هذا المذهب . إلا أن نتائج الدراسة - التي سقناها هنا - لا نجد تأثيراً واضحاً لهذا المذهب وما يمكن العثور عليه من (شبه) أصول كلاسيكية . ليس سوى عناصر دوامية عامة . لا يقتصر استخدامها على هذا المسرح بالذات . وإعما هي - كما قلنا - قصة شائعة بين المسرحيات . بل إن الكوميديا يمكن أن تخصص مثل هذه العناصر . التي يُظن اختصاصها على التراجيديات أو الدراما الحادة . كالاستعداد من التاريخ أو الأساطير

ولا يدري . لماذا لا نجد هذا النوع من نقد في البحث عن عناصر واقعية . أو طبيعية . أو رمزية . أو تعبيرية . أو اقتصادية أو وجدانية . أو عنفة في المسرحيات الشوقية بدلاً من الدوران العشوائي في طاحونه المذهب الكلاسيكي رديف . ثم اندهب إلى مسعى نصف ثانوية . مع أن ما يدري إلا شوقي من نحو أن رومسيه درامية - كالاغلات من قيود الوحدات الثلاث - ليس

حكراً على الرومسة وحدها وإنما يمكن عروها إلى أى مذهب
حر أو عدم تحديد ما يحسنى مذهبي

خمس - أن للكلاسيكية - دون للمذهب الأخرى - قواعد
ثابتة تزعى عند التأليف وهذا يستطيع المؤلف الكلاسيكي أن
يعتد في مصه عن وعي كما يتواءم مع هذه القواعد . المعروفة سلفاً
وكأنها وصفت طبعه لتركيب دواء . فهي ليست مراحاً خاصاً أو حالة
نفسية خاصة - كما هو الحال بالنسبة للرومسية مثلاً - وإنما هي قالب
في تحديد الأبعاد . نصيب فيه المادة - لتكتب ما فيه من روايات
ومحادثات وحطوط مستقيمة . وبعض الطر عن مدى صواب
هذه القواعد . أو عدم صوابها . فإن نظرية الكلاسيكية تكرر
في معطياتها على أسس عقلية اتاحتها الفلسفة لعاصره . ومن ثم
يصبح من الأفضل ربط الأدب ونظرياته . بأساس التفكير التي
صادت العصر . خاصة كنسوف العلوم التجريبية التي كانت واحدة في
لثامى وتطور . وعلى هذا . جاهدت الكلاسيكية - تحت تأثير
سرعة لفظة - لاكتشاف القوانين التي تحكم الآثار الأدبية .
خلف وتكريماً وتأثيراً

ولا يعتمد أن تلك القوانين كانت في متناول تفكير شوقي . كى
بمذهب - . وبطبعها برعى واقتناع . ولكن ما يمكن أن يكون قد
ورد لديه ما هو مجرد الوجود . الذي يتكرر عند أى كاتب مسرحي
غير مذهب كى فلد من قبل . ولو كان شوقي يدس في مرسا أثناء
دهاء الكلاسيكية في نصف ثاني من القرن السابع عشر لتأثر
بها فعلاً . وأحد بما كتبها عن حو يتيح لمصانصها أن يكون أكثر
برور . وأشد وضوحاً في مسرحياته . فالمذهب في هذه الحفظة كان
العقيدة السمة المهيمنة على التفكير الأدبي . وكان المترقون بها يعملون
من ليرة المخلص . أما الخارجون عليها فهم المتمردون المعروفون
وهذا الأمر يوافق طبع شاعرها المحافظ . الذي عاش في مرسا في
مدينت العقد الأخير من القرن الماضي . حيث أحاطت للمذهب
المشعرة . والاتجاهات المحدث في الفكر العقدي . ثم عاد إلى
مصر . وأخذ يكتب مسرحياته في سنوات العقد الثالث من القرن
الحادي حيث لا مذهب ولا التزام بمكر معين منسلط . إلا القيم
الدرامية العامة . وأحكامها الأخلاقية التقليدية .

ونكن بالرغم من كل ما مضاه . يبقى هناك وهم آخر من أوهام
النقد في غاية الأهمية . وكان يمكن البدء منه في دراسة القضية
المعروسة . لكن الختام به يعنى احتمال تعجبه مستظلاً . عندما
يتحد قصة مستقلة بذاتها ويمثل هذا الوهم في التسليم التقليدي بأن
مسرحيات شوقي - فيما عدا كوميديته البائيتي - (تراجيديات)
منشأته (بالتراجيديات) الكلاسيكية الفرنسية . خاصة
(تراجيديات) كورني وراسين . فهل تلك المسرحيات الشوقية تخضع
لعلا لمفهوم التراجيديا كقاسم تقسمي للشكل . أم أنها مسرحيات
(حادثة) عكس إعادة تصيفها فيما بعد . وأن هذا التصيف لن
يغيرها بنى الصفة التراجيدية عنها . ما دام يصحح تقييمها
ويضع لها الحدود الشكلية الجديدة ؟؟ يقول الدكتور شوقي قيص
- وتابعه في ذلك عدلون - « لا يستطيع أن نكر أنه [شوقي]

درس المسألة العربية . وأنه حاول جاهداً أن يثبت قانونه على
محاكماتها وتقليدها . » . فستادنا الدكتور محمد ممدور -
والفاعلون عنه لا يحسون - « والتاريخ كان معينه الأول إذ استمد منه
منايه الستة . واختار لنفسه فترات ضعف والحلال . ولقد قدروا
التعاد بين التاريخ وماضى شوقي . إلح - كما يضيف بل دلت -
مع الكثير غيره - « وراه يتحد من المسرح مدرسة لعدة النقص
والإساءة وتبل الأخلاق على نحو ما فعل كورني . » « كان معالجة
مثل هذه العنايات الأخلاقية منصوص على الكلاسيكيين من ...
كورني ... شوقها في ... يح مسرح ممدور ...
مصر ... مسائل تقليدية ممدور على عاتق الموضوعات ...
في العرب ... شوقي على ... »

وإذا كانت التراجيديا هي أرق الأساليب المدرسية - بل لاديه
أصبأ - فهي أعصرها كتابة . وأصعبها تعريفاً . وعلى السبب الأساسي
في صعوبة تعريفها . يرجع إلى أن لكل فترة رئيسية في تاريخ الأدب
العربية . تراجيديات خاصة . ومناهج خاصة بها . وعلى هذا . إذا
كانت تراجيديات كل فترة تختلف عن تراجيديات الفترات الأخرى
فإن النقد يجد صعوبة في استخلاص ملامح عامة مشتركة تشمل
التراجيديات اليونانية . والرومانية . والإيرانية . والكلاسيكية
الجديدة . ودرامات القرون الثلاثة الأخيرة . والتعرف على تلك
اللامح التي تميز المسرحية التراجيدية عن غير التراجيدية . ثم محاولة
نطبقها على مسرحيات شوقي . أمر جوهري . لكنه يتطلب بحثاً
مستقلاً . لا يدخل في نطاق الموضوع الحالي . كما أن محاولة وضع
هذه الملامح للمبة . في صيغة تعريف مبسط . لا بد أن يتجاوز
تفسير أهم المصطلحات التراجيدية - مثل : الهاكافة . ماهية الفعل
الحادث . خصائص البطل التراجيدي . تأويلات التطهير وأبعاد
الخوف والشفقة معاني الخطأ المأسوي . دلالات الصراع .
والفارقة التراجيدية . وللعانة . والاستعلاء . ولانقلاب .
والتعرف ... إلح - ويحمل التعريف قاصراً . وأشبه بتعريفات
القوانين (اللغة) . وعلى أية حال . فإن التراجيديا عبارة هي
نظم دامي . يسأل أزمة شخصية ذات موضوعات معينة (و
مجموعة من الشخصيات) . ما حل صدق محترم . وهذه الشخصية
معروسة . لأن مشأ هذا القدر يرجع إلى طبيعة الشخصية ذاتها .
والظروف المحيطة بها . لذا تسيطر على الأحداث عوامل السببه .
ودرج الحلية . والتشاؤم . واستكاه الحياة بالتأمل . خاصة أسباب
نعامة الإنسان وفشله . ولا يشمل أن يكون النهاية سعيدة
ما دامت طبيعة البطل ثابتة . ولا يستطيع أن يغير موقفه المقعد . فإذا
كانت كل التراجيديات الأصلية - على هذا النحو - تنصص قسماً
شعوبية عالية . بتعرضها لمصير حتمي يتعلق بطبيعة الإنسان القابلة
للحقوم والسرور . وهي في موقف مأرود تحاول فيه مراوغة تلك
القابلة المستعصمة . فإن المنهج حد نفسه مضطراً إلى التيقن من
حتمية أولاهما . أن نفس المأزق المعروض ضمن حدوده في حياة
الإنسان وثابتها . أن المأزق القائم صميمه ويندده هي
- داخلية أو خارجية - يعجز الإنسان عن فهمها وتعب عنها
ولهذا السبب . تنعص المنهج دور البطل التراجيدي . ويشمر

باعتباره حيال معاناته ، وبالخوف إزاء قلعه المغموم . وهذا التعمص ، المتعصب ، مع الوعي تلك الحمية بصاحبها شعور بحلال الإنسان وبيئته وجفده ، عند منازلة الشدائد ، كما تستولى على نفس المخرج حاسة الاتصال بالحقيقة النهائية للظلمة ، التي تشكل خصصته التراجيديا

فهل يا ترى ، يعتبر على بك الكبير - عند شوقي - أوعترة ، أو قيس امشوق ، أو المعتمد بن عباد ، أبطالاً تراجيديين في ضوء أى

المواضع والمراجع

تعريف للتراجيديا ، على الصعيد العام ، أو الخاص بحقيقتها المختلفة ؟؟ لا نعتقد هذا .
فإذا كانت للمسرحيات الشوقية (الجادة) ، التي يصفها النقد (تقليدياً) بأنها «تراجيديات» ، متأثرة بالكلاسيكية الفرنسية ، لا تخضع لمفهوم التراجيديا ، أو مفهوم الكلاسيكية على النحو الذي يبناه هنا ، فلما تصنعها الشكلى الدرامى الصحيح ، وما هي مصادر التأثير فيها ؟؟ لا شك أن ذلك يعوره بحث ضرورى مكمل ، ولكنه ليس عضوياً ، ولهذا يجب فصله تحت عنوان : «ثقافة شوقي المسرحية» . وإلى لقاء قريب بإذن الله

- (١) علي الرامى «ظرة في مسرح شوقي» مجلة «الحلال» ، القاهرة : عدد يوليو ١٩٦٨ ، ص ١١٤
- (٢) ماهر حسن قيس ، «أحمد شوقي» ، القاهرة : هيئة الكتاب ، ١٩٦٩ ، ص ١٧٠
- (٣) كمال محمد إسماعيل ، «النشر المسرحى في الأدب المصرى المعاصر» ، القاهرة : هيئة الكتاب ، ١٩٨١ ، ص ١٧
- (٤) أحمد شوقي ، «على بك الكبير» ، القاهرة : المكتبة التجارية ، د . ت . ص ٩٧
- (٥) أحمد شوقي ، «مصرع كليوباترا» ، القاهرة : وزارة المعارف العمومية ، للطبعة الأولى ، ١٩٣٩ ، ص ١٤
- (٦) أحمد شوقي «عنترة» ، القاهرة : المكتبة التجارية ، د . ت . ص ٩٢
- (٧) محمد مندور ، «مسرحيات شوقي» ، ص ٢٠
- (٨) شوقي خليف ، نفس المصدر ، ص ١٧٦
- (٩) نفس المسرحية ، ص ٥٧
- (١٠) ترجمة كاتب المقال
- (١١) نفس المصدر السابق ، ص ١٧٧
- (١٢) نفس المصدر السابق ، ص ٢٥
- (١٣) نفس المصدر السابق ، ص ١٧٥
- (١٤) نفس المصدر السابق ، ص ١٩ ، ٣٦ ، ١٩

- (١) مقدمة «الشرقيات» ، الطبعة الثانية ، القاهرة ١٩٦١
- (٢) اصطريظ آراء الدارسين حول تحديد سنة ميلاد شاعرنا ، كما تضمنت حول تاريخ سفره إلى فرنسا ، والعودة منها . فقد جاء - مثلاً - في كتاب شوقي صيف - «شوقي شاعر العصر الحديث» ، دار المعارف ، ط ٦ ، ١٩٧٥ - أن شوقي يرجع إلى مصر عام ١٩٨٢ ، (ص ١٦) وفي مقالة له بمجلة «الحلقة» تحت عنوان «شوقي ومكانته في الشعر الحديث» ذكر شوقي صيف أنه «عاد إلى مصر سنة ١٨٩١ ، ليكمل بالقصر» (العدد ١٤٤ ديسمبر ١٩٦٨ ، ص ٢٣)
- كما ورد في كتاب طه وادى «أحمد شوقي والأدب المعاصر الحديث» - ط دوماليرس ، ١٩٧٣ ، أن شوقي ما بين سنة ١٨٩٠ - ١٨٩٢ - «سافر إلى فرنسا» (ص ١١٢) ، ولكن جاء في نفس الكتاب «أن شوقي «مضى إلى فرنسا منذ أوائل سنة ١٨٩١ ، حيث قضى سبعة في باريس» (ثلاثة في موليكيه) ، (٢٢) (ص ١٨٢) وتكررت نفس العبارة في كتاب طه وادى للترجمة «أحمد شوقي الفنان والمصري» ط المعارف ١٩٨١ ، ص ١٨
- وحاء في كتاب أحمد الحلو «وطنية شوقي» أن شوقي سافر في سنة ١٨٨٧ - ط رابعة ، هيئة الكتاب ، سنة ١٩٧٨ - ١٩٧٩ ، وقد تكررت تحتها ١٨٨٧ - كتاريخ لمسرح شوقي إلى فرنسا - في كثير من الدراسات التي تعرضت لذلك . أما التاريخ المقطوع به ، فهو أن حصل على إجازته النهائية في ١٨ يوليو سنة ١٨٩٣ ، وذلك طبقاً للشهادة التي اكتشفت مؤخرًا
- (٣) المصدر المذكور ، ص ١٧٦
- (٤) محمد مندور ، «مسرحيات شوقي» ، القاهرة : مكتبة النهضة مصر ، ١٩٥٦ ، ص ١٩ و ٢٠
- (٥) محمد مندور ، «المسرح» ، القاهرة : دار المعارف ، ط ثانية - ١٩٦٣ ، ص ٧٣ - ٧٤



المصادر التاريخية في مسرحية مجنون ليلى

عبد الحميد إبراهيم

يمكن تقسيم هذه المصادر إلى قسمين رئيسيين

١- المؤلفات العربية القديمة

٢- التراث الشعبي

أولا المؤلفات العربية القديمة

قصة المجنون أشهر القصص العربية ، ويكاد لا يخلو منها كتاب من الكتب العربية القديمة ، التي تحدثت عن العشق . والهيكل العام لهذه القصة يدور حول فتي شاعر ، بيت في ياديه نكد وعاش في العصر الأموي وقد أحب فتاة تسمى «ليل» وعكس حبها من قلبه ، ثم حالت التقاليد بينها ، وحاول هو من جانبه أن يطرئ التقاليد ، وأن يذلل العقبات بالشفاعات والتوسلات ، ففشل . وتآزم الأمور بتزويج الفتاة من رجل آخر فبهل العاشق ، ويصاب بالعشيان ، ويحتزل الناس ، ويهم في الوديان . وهو في كل ذلك يلجأ إلى الأشعار ، ينثا مناسله ، ويظهر بها من نفسه ، وينتهي به الأمر إلى الموت وحيدا في واد كثير الحجارة . أما فتاته فقد كانت تبادلها حبا عاب ، ولكن لا حيلة لها أمام رغبات أهلها فتدعن لهم ، وتتزوج من لا يحب ولكنها تسلم جسدها فقط ، أما عواطفها فقد ظلت مخططة بها لماشقتها الذي يهيم في القفار والوديان .

ونعت «باب يلحق مصارع محبي الله» ذكر غير قيس ، وقد بدعه ما عليه ليل من أدب وكال فذهب إليها وأعجب بها . وفي الباب قصه ، وبعد ذلك بصفحات ، يذكر غير قيس وحجه إلى البيت الحرام ، وبعد ذلك بصفحات أيضا يذكر غير الققاء كثير بالهجون ، وهو يطلق الغباء ، ثم بعد ذلك بصفحات ترد قصة وفاته ، وفي الباب قصه ، وبعد ذلك بصفحات ، يذكر غير الققاء قيس بالأحوص ، وطلبه منه أن يحدثه حديث عروة بن حزام الخ . أما «الوشاء» فإنه يغطي الأحداث التي تتعلق بشاة قيس ، وغرامه وسب عشقه لتتحدث عن المرحلة التي أصبح فيها قيس هالكا ، مستوحشا من الناس متأنسا بالوحش .

ولكن الكتب العربية تختلف في طريقة عرض هذه الأحداث ، بعضها يذكر هذه الأحداث متناثرة ، وبعضها يكتفي بحدث أو حدثين . وبعضها يزعم بهذه الأخبار وتلك الروايات ، ويمتلئ بالأسانيد «والمنشآت» وبعضها نجد فيه ترتيبا وتنظيما إلى حد ما

ففي «مصارع العشاق» ، نجد أحداث قيس متناثرة ، تحت عناوين مختلفة . وفي «باب في أصل العشق» يذكر حبر ليل ، وانصاعها ، حين سمعت بما آل إليه قيس من جنون وتشريد . وفي «باب آخر من مصارع العشاق» يذكر قصة ليل ، وقد رجتها أم قيس أنه تزوره . ثم يكرر هذا الخبر تحت «باب من مصارع العشاق» ،

أما قصة المجنون ، في الباب الذي عقده «أبو الفرج» ، فهي قصة مزججة بالأخبار ، مكتظة بالأسانيد ، ليس فيها ترتيب أو تنظيم ، فقرأ مثلاً يتحدث عن قيس وليلي ، بعد أن تمكّن الحب منها ، وأنها وعدت أن تزوره ليلاً ، إذا وجدت الفرصة لذلك ، فكث مدة يرسلها وهي تسوّف ، ثم بعد ذلك بصمحتين يروي قصة حدثت في بدء عشقه والتي عقر بها ناقته لسوء تشاغل عنه عازل .

والمرجع الذي استرحت إليه هو كتاب «الشعر والشعراء» لابن قتيبة ، فقد نحس من كثير من الأقوال والاستطراد . وابتدأ القصة ببداية الحب بينهما ، وهما صبيان يريان الهم ، ثم تحدث عن تمكّن الحب منها . ثم ذكر وساطة نوفل ومثلها ، ثم خروج قيس إلى مكة وعبادته بالبيت الحرام ، ثم هيام قيس في القمار ، وأخيراً وفاته في واد كثير الحجارة^(١)

وتصور لنا هذه القصة لبناً من الناحية الحسية ، فذكر أنه «كان جميلاً ، طريفاً راوية للأشعار ، حلو الحديث وأنه ملبد القامة ، طوال ، أبيض ، جعد الشعر ، أعين أحسن من رأت عين الرجال» ، ولكنه بعد تمكّن الأنسة منه تراه «فإذا هو مصفر ، مهول ، شاحب اللون»

وكما أن هناك نظوراً قد حدث في بعض صفاته الحسية بسبب مأساته ، إذ كان جميلاً أبيض ... فصار مصفراً مهزولاً ، فإن هناك نظوراً أيضاً قد حدث في صفاته المعنوية . فقد كان إنساناً حنوناً يمشي «في نعم ظاهرة وغير كثيرة» وكان أبوه يتوقع له مستقبلاً حسناً ، وكان له أخوة رجال هو آخرهم لحظاً أبيه^(٢) ولكنه يمتثل ليل فإذا هو يتنقل بين مرحلة أخرى ، فقد أصبح زرع الكلام لا يرد على حديثه إلا أن تذكر له ليلي ، فإذا هو نشط يشتد الأشعار حولها . يلتقي الشاب من عليه ، ويلعب بالتراب ، ولكنه في هذه المرحلة مارال بعيش مع الناس وبينهم ، فقد رآه ابن مسحق وهو على تلك الحال ، في يجمع من تلك المجمع التي كان يسعى إليها

وقد حاول أهله ، ومن رآه لحاله ، شفاعته وهو في تلك المرحلة ، واتبعوا كل وسيلة حتى لا ينادى به الأمر .

حاولوا أن يجمعوا بينه وبين حبه ، فمضى نوفل إلى رهط ليلي ولكنهم تلقوه بالسلاح ، وقالوا له : «واقف يا ابن مسحق لا يدخل المجرور أهلنا أبداً» أو يموت . وأبو قيس وأهله «فأتوا أبا ليلي وأهلها ، وسألوهم بالرحم ، وعطموا عليهم ، وأخبروهم بما ابتلى به ، فأبى أبو ليلي وحلف ألا يزوجه إياه أبداً» .

ولجأوا إلى الدعاء والتصرع ، «فقال الناس لأبي المجرور : لو خرجت به إلى مكة لعاذ بالبيت ودعا الله ، رجونا أن ينهاها أو يعالجه الله بما ائتمى به»

بل لما أهله إلى كثير من ذلك ، فعين ووجت ليلي من رجل آخر . وحشوا أهل قيس عليه ، حسموه وقيلوه . يقول أبوه «فحبستاه وقيدناه . فكان بعض لسانه وشفتيه حتى خشي أن يقطعها»

ولكن على الرغم من كل ذلك ، انتهى به الأمر إلى المرحلة الثالثة

طلق قيس الدنيا ، وهام في البرية . يقول عنه أبوه «فلما رأينا ذلك عطينا سبله فهو في هذه القياق مع الوحوش ، يذهب في كل يوم بطعامه ، فيوضع له حيث يراه ، فإذا تحوا عنه ، جاء فأكل وإذا أنفلتت ليابه أتوه بشباب ، فلبثوها حيث يراها ويتحون عنه ، فإذا رأوها أتوها فالتق ما عليه ، ثم لبسها» . ويقول عنه شيخ من بني مرة خرج في طلبه «فخرجت أدور يومي» . فلما رأته إلا بعد العصر جالسا على كور من الرمل ، قد عيط بأصبعه فيه عطوطاً فدنوت منه ، غير متيقن منه ، فغروا الله مني كما تغر الوحش إذا نظرت إلى الإيس ، وإلى جانبه أحجار فتناول واحداً منها ، فأقبلت حتى جلست إليه ، وصكت ساعة وكأنه الشئ النافر المنهي للقيام .. ثم عنت له طياء ، فوالب في طلبها

ثانياً : التراث الشعبي :

دخلت قصة المجنون التراث الشعبي ، بمثابة في كتاب مكّن من خمس وخمسين صفحة يحمل عنوان «قصة قيس بن الملوّح العامري المعروف بمجنون ليلي» ولم يُعَلِّم جامع هذا الكتاب ، ولكني أظن أنه ألف في فترة متأخرة ، حتى شاع تأليف السير الشعبية ، فإن أسلوبه يشبه أسلوب تلك السير في استعمال السجع ، وفي مبالغته ، وفي تزييد كلمة «قال الراوي» ، وفي الإتيان بأشعار سجعية ، أقرب إلى الأشعار العامة السهلة ، مثل :

يا منى أنت مقصودي ومطلوبي وأنت دغا عن الأعداء مجهول
إن لم تحب من عبون فصب يا أمل ما أنت عن ليلي المضي بمحجوب

وقصة قيس - كما جمعها مجهول - تعتبر أكثر نمواً ، وأقرب إلى الناحية القصصية ، من المراجع العربية القديمة : فهي قد مالت إلى الإفاضة والإطالة ، وشرح المواقف المزورة ومحاولة غرس العطف في قلب القارئ على قيس للسكين . وبدأت ذات ترتيب من بدء ونهاية ، وتخلّصت من النظرة التاريخية ، ومن المصنعات والأسانيد ، بل كانت تذكر من الأسماء ما لم ترد في كتب التاريخ ، وإن كانت موافقة لأسلوب السجع ، أو تحرف من الأسماء التاريخية ما يناسب هذا الأسلوب ، مثل : «وكان قد عشق جارية في هذه الأيام ، يقال لها ليلي بنت مهدي بن عصام^(٣) ويذكر الأعاني نسب ليلي هذه فيقول :

«بنت مهدي بن سعيد بن مهدي بن ربيعة بن الحريش بن كعب بن ربيعة بن عامر بن صعصعة^(٤)» . ومثل «ثم إنه صار به إلى طيب في تلك الأطراف ، يقال له علقمة بن عساف^(٥)» . ومثل «وكان من جملتهم رجل من بني قبيص ، يقال له سعد بن النيف^(٦) والأعاني لا يذكر اسم هذا الزوج ، وإنما يكتفى بأنه «رجل من بني قبيص موصل»^(٧) . ومثل «ما زال يحول من مكان إلى مكان ، حتى وصل

إلى جبل يقال له قومان . فأنشد وقال

وأجهشت للديوان حين رأيته رماني بأعلى صوته ودعاني
فلنت له أنيس الدين عهدهم حوائك في محصب وطيب زمان
فقال مفرا ولمستدعوني بلادهم ومن قفا الذي يبل على الخندان

والأعساق يذكر أن هذا الجبل اسمه قومان ، ويورد شعرا مثل هذا
الشعر ، وإن كان يختلف عنه في بعض الألفاظ ^(٨) . والقصة نفسها
تذكر هذا الاسم في موضع آخر ، حين نجد أنه يسبقها في أسلوب
السجع . «فسار وهو مترجع الفؤاد حتى أقبل على جبل قومان»

وقصة قيس هذه جمعت أخبار المهون وصاحته ، المتأثرة و
الكتب العربية ، جمعا يختلف عن صنع الجامع لأخبار عروة بن
حرام ، الذي لم يكده يختلف عن الأغاني في شيء ، في تلك
الصحف لإحدى عشرة التي جمع فيها أخبار عروة . إذ إن الجامع
لقصة قيس قد ظهرت شخصيته في ترتيب هذه الأخبار ، وفي
إصغاء الأسلوب القصصي عليها ، وفي ملء المعجوات بين هذه
الأخبار ، وفي التوسع في المواقف المؤثرة ، وفي شرح مشاعر ليل التي
تحدثت عنها الأخبار العربية حديثا مقتضيا ، وفي التحدث عن مشاعر
الزوج التي لجأ إليها الأخبار العربية ، وفي نشر الخطابات المؤثرة
المبادلة بين قيس وليل . وفي الاهتمام بالوصف ، ولا تنهى أن نصف
الطبيعة ، ونرسم الجو ، كأن تقول : «إلى أن انتصف ظلام الليل»
وعلا نجم سهيل . وفي وصف الطبيعة ، لا يتأخر فخرج من وصف
طبيعة صحراء نجد المقمرة ، إلا في حالات نادرة كقولك «فجعلت
رجل من بني أسد ، اتقى بالمهون . فيقول : «إلى أن توصلت إلى
روضة كثيرة الأزهار والرياحين والأنوار ، فحدثني نفسي أن نقيم
فيها ، وأنزله في بعض فواحيها . فتركت في أرجاء تلك الأزهار
لؤلؤة ، والأنوار البديعة المزوقة ، وأنحت ناقي إلى فنون شجرة
صغيرة وجلست برهة يسيرة ، فيها أنا أقفل في تلك الروضة الطويلة
العريضة ، إذ سقط زجل من الخراد ، كثيرة الأعداد ، على ذلك
الواد ، فافترشت جنباتها وأرضها ، وأخذت طولها وعرضها ،
فصجبت من تلك المناظر البية ، والروائح الزكية ... الخ» فإن
هذا الوصف أقرب إلى الطائف ، أو غوطة دمشق ، منه إلى صحراء
نجد

وتبدأ هذه القصة فتذكر أنه كان في زمن عبد الملك بن مروان ،
رجل يقال له الملقب بن حزام ، كان له ثلاثة أولاد ذكور . كأنهم
البدور . منهم قيس (وكان أصغر إخوته عمرا ، وأعلامهم همة
وقلوا ، وأجودهم لظما ومثرا ...) وصاحبه ليلي «سمراء اللون ،
قصيرة القامة ، فصيحة الكلام ، وعلى عنقه الأيمن شامة» . ولما
شاع حبها ، استعظم أبوها ذلك الأمر ، وطارت من حبه شرار
أعمر ، ثم منها الزيادة في الليل والنهار ، وحجبا عنه خوف
المصيبة والعار . وزاد الحوى بقلب قيس ، فجعل أهله ينصحونه
ويعدونه ، ولما لم يحدوا نعتا ، تقدموا إلى أبيها حاطلين ليل فأتى ،
فزاد الأمر بقيس وتوكله ، ولما نطق إلى القلوات . وهنا تصف القصة

موقفه من صائد الغنم وصفا مفصلا نفي به التأثير على المستمع
ويحجج به أبوه إلى الكعبة ملتصقا بالهوى من الله ، ولكن دون
حدوى ، إذ ترك آياه والحرم وقصد البراري والأكم . وجعل أبوه
طيشه ، فيقول له «فقد معي إلى بني عامر ، وكفى مشرح الصدر ،
مطمئن الخاطر وأنا أتلاقى هذه القصة وأزوجك ببني ، وأزبل عنك
هذه النصة» وما زال يجالبه حتى رجع معه إلى الأوطان . أما ما كان
من أمر ليلي ، فقد تحولت إلى شيء شفاء الحسح ، ويجدون في طله
والعورة . وكانت المحدث الذي سمي الطامعون إلى التعلق به . أو مقام
التحريم الذي يجد الصورة في طله . وسرت الراوى يشرح تأثير ليلي
على قلوب الخلق «وأما ما كان من ليلي فإنه قد شاع ذكرها بالأفاق ،
وتحدثت فيها الناس في الحجاز وبلاد نجد والعراق . وتناشدوا ما قال
قيس فيها من الأشعار الرقاق ، التي لم يسبقه إليها أحد من فحول
الشعراء والعشاق . فكان كل واحد يود أن يظنها ويتبع أن يراها
ويبصرها . فترادفت عليها الخطاب ، وكثرت عليها الطلاب ،
ودخلوا على أبيها في ذلك من كل باب ، حتى وافق أبوها على أن
يزوجها رجلا من قبيعه . وهنا تصف القصة موقف ليلي إزاء هذا
الزوج ، وصفا واضحا مفصلا ، فتقول . «فلما سمعت ليل من أبيها
ذلك الخطاب ، أظهرت الكدر والاكتئاب . وعظم ذلك الأمر ،
واكتوى قلبها بلهب الجمر ، لأن هذا الخبر كان لا يوافق غرضها ،
ولا يشق قلبها ومرضاها . لأنها كانت تحب قيسا وتعمل إليه ، ولا
يستقر خاطرها إلا عليه ، نظرا لما يبسبها من الغبة القديمة ، والصدقة
القديمة ، فأبت ولم تقبل وطغست حلول الأجل . وقالت : هذا أمر لا
يغير أبدا ، ولو مت فمرا وكندا ، فلما سمع كلامها ، وعلم ما في
ضميرها ومرامها ، نهدها بالكلام فشمها ، ودار به الميظ
فلطمها ، فاجتمع عليها الجيران ، والأهل والحلان ، فلما رأت ما
حل بها من الموانع تولى موج البلاء أساطيرها من كل مكان ، أجهت
سؤاله بالكره والإجبار ، لا بالطوع والاختيار . ثم دعت حل زواجها
غاية الندم ، وجوى قلم القضاء بما حكم . وصارت محبها له تكلمها
ورؤيتها آياه تصفا . فكان لا يقرها قرار ولا يطيب لها عيش لا بالليل
ولا بالنهار .

وتحدثت هذه القصة هنا عن مشاعر ليلي ولا نمر بها مرورا عابر
كما تعمل الكتب العربية . وتذكر بعد ذلك صدمة قيس من هذا
الزواج وأنه خرج بطوف في القلوات وقلل الجبال ، واعتراه
الشحوب والحزال . وتذكر أن رجلا من بني يارق ، يقال له نوفل بن
مساحق ، اتقى به وهو على هذا الحال ، وتحدثت القصة عن هذا
الموقف حديثا مؤثرا ، ولكنها تخالف الكتب العربية ، التي تجعل اللقاء
الأول بينها قد تم بعد زواجها ، ولكنها كانت منطقية في أنها لم تجعل
نوفلا يتشبع بقيس في امرأة متروكة . واكتفت بأن نوفلا حين رأى
حاله ، قال له : «أيتها الحبيب ، والشاعر الحبيب . إنه يعز على
ويظم لدى ، أتى نرائك في هذا الحال ، تقاسي العذاب والمكال
فهل لك أن تسير معي إلى الديار ، وأنا أزوجك بعض البنات
الأبكار من هن أسهل وأحسن من ابنة عمك ليلي» فتزكه قيس
وتصرف . وتحدثت القصة عن الرسائل التي كان يتبادلها قيس

وليلى . وهـ تطلب على نماذج رفيعة من الخطابات الغرامية المؤثرة التي يحتل فيها الشعر بالنثر . وكنت أود أن يسج المقام لنقل نموذج لهذه الخطابات الغرامية . ولكنى سأكتفى بمطلع خطاب فقط : « من قيس بن الملوح الغانم الوامق ، والحبيب الصادق ، إلى مينة الملاح ، وكوب الصباح ، در الصدف ، وباقوت الشرف ، من قد اتصفت بالخماس البية ، والصفات العلية ، والآداب السنية ، ليلى العامرية ، إني بينا كنت منشوقاً إلى استماع أخبارك واكتشاف آثارك إذ ورد في عزيز رسالتك الموسومة بسماء الهبة اللطيفة ، المسفرة عن ازدياد اضة الصادقة . » وتطل القصة تتحدث عن عذاب ليلى وهيام قيس . وتسد إلى ليلى بعض مواقف أسندتها بعض الكتب العربية إلى ليلى ، كموقفها من الرمان المحسة التي بشرتها وحملت نصرها ونفطعها وهي تشد الشعر ، ولما لامها زوجها على هذا الأمر « صهرت به » وتحدث القصة عن مشاعر الزوج واستيائه من موقف ليلى ، وشكواه إلى أبيها الذي يحاول أن يطمئنه ، وتحدث عن موقف قيس يقرئه من أهل الكشف الذين يشنون بالعيب ، وذلك أن الزوج حين حذر قيساً من عبد الملك قال له قيس : « والله إله منذ ثلاثة أيام ، بينا كنت أطوف في بعض الأكمام رازق طائران ، وقالاً في وحق الملك الديار ، لقد قضى الرحمن بانقضاء أيام عبد الملك ابن مروان . ثم أطرق ملياً وأقام مدة لا يتكلم شيئاً . ثم أمس فيه النظر ، وأجال قداح الفكر . وقد ألهم بجامع النشأت ومخرج النبات ، أنها سوف تصلكم الأخبار أنه قد مات . وبالعقل تحمق بوه قيس ، إذ يموت عبد الملك بعد ثلاثة أيام . » تنتهى هذه القصة ، فتجمل ليلى تموت قبل قيس وهو مرفقة في هذا من الناحية الأدبية ، إذ إن موت ليلى قبله قيس « وإذ من عظامه المأساة » وأتاح للقصة حادثة مؤثرة ، إذ إن قيساً أظهر الاكتئاب « واستعظم المصاب » واتخذته الرعدة والاضطراب . وكان بأوى إلى قبر ليلى ويدور بالنهار ، وهو يرقبها بالأشجار . حتى انتهى به الأمر ، إلى واد كثير الحجارة ، وإذا به ميت ملقى بين حجرين ، وقد كان عطف بأصبعه عند رأسه هذين اليتيم . واحتمله القوم وحملوه وكفروه ، وإلى جانب ليلى دفنوه ، وكان ذلك في سنة الثمانين من الهجرة النبوية والموافقة سبعمائة مبعبة . »

ثالثاً : مسرحية أحمد شوقي

بعد هذا الاستعراض لقصة المهرن في المصادر العربية القديمة ، أولاً ، ول المصادر الشعبية ، ثانياً ، ما هو موقف أحمد شوقي من هذين المصدرين في مسرحية « مخنون ليلى » ؟

إن تأثره بالكتب العربية لا يحتاج إلى دليل ، فهو قد اقتبس تلك القصة من التاريخ العربي ، واعتمد على الروايات الموجودة في الكتب ، وانتخب الكثير من شعر المخنون نفسه ، بل وقع تحت سيطرة التاريخ ، بحيث يمكن أن نورد أحداث تلك المسرحية ، إلى مصادرها الأصلية ، بطريقة مباشرة ، أو بطريقة غير مباشرة

أما تأثره بالمصادر الشعبية فهو الذى يحتاج إلى دليل وجهه . ولم يتحدث النقاد عن شيء من ذلك ، ولم يتحدث أحد عن صلات أحمد شوقي بهذا التراث ، ولا يزال كل اجتهاد في هذا المجال مجرد تخمين ، يعتمد على إثارة المشكلة ، أكثر مما يعتمد على القطع فيها

ولعل استعراض فصول هذه المسرحية ، يلقى الضوء على موقف أحمد شوقي من هذين المصدرين .

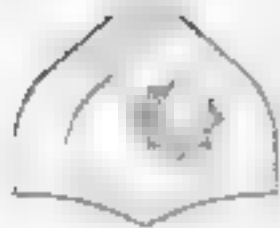
الفصل الأول يبدأ في ساحة أمام حمام بنى عامر ، وقد جلس إليه والفتيات سامرون ، « تطرق بهم الحديث بل قصة قيس وليلى » التي أصبحت شائعة ، وذكر رواية « العليل » بنى حدث « قيس في شعره ، ولقى كانت السبب في أن أبا ليلى رذ خطبه قيس ، حتى لا يصدق الناس ما روى عن ليلة العليل . ثم يظهر قيس وراويته رباد ، ويلتقيان في الطريق بمنازل ، وهو يمثل دور العريم نقيس ، والمناقس له على حب ليلى . ويحاول منار أن يثير عيرة قيس ، وأن يستمره ، فيعصب رباد من أجل حديقته ، ويأخذ بتلايب منار بينا يقبل قيس على حيام ليلى ، يلتبس منها نارا ويحدث بينهما ما ورد في كتاب الأغاني من أن النار تشتعل في كم قيس ، وهو مشغول بخديته إلى ليلى ، التي تسيه فلا يتبه ، حتى يقع معتمداً عليه ، وتستجد بأبيها لينقد قيساً وهما يصور شوق الصرع داخل المهدي « إلى ليلى » بين حبه لابتته وعطفه على ابن أخيه ، وبين حرصه لتقاليد البيت . إنه حين يرى قيساً معصياً عليه ، يرق له ويناديه

أنا للهدي عوفيت ويسا بهوك في حصارك
لأن شحورك الويل وما أروى سوى شحورك
كما لد على الكره كلام الله لست بشرك
ولست بكنه بنصع لتقاليد في الهابة ، ويشهى الفصل بأبيات يطرد فيها قيساً

مهر بغير امر . لا كسر ليل
كل حين طمطمه وشنار
فكان لحظة النار نوى
وكأن بذلك المصير صار
وكأنى أريدت في الخى ذلا
ونجحت في السبيل عارا
مهر قيس امر جث تطلب نادر
ام نوى جث تطلع السبيل نادر

وواضح أن شوقي هنا يقدم الشخصيات الرئيسية ، قيس وليلى ، رباداً - منازلاً ، الوالد ، ويحاول أن يبرز دورها خلال المسرحية وهي شخصيات مسرعة كلها بأدوارها من تلك الح

أما الفصل الثانى فيكاد يقتصر على عرض أحداث « ربه » بعد أن أسند العشق بقيس ، كمحاولة عراف الجملة « رضى قيس » فيطمعه من شاة قد انتزع قلبها . ويسحر قيس من مدد ليل



مرکز تحقیقات کتاب و اطلاع‌رسانی

ويقول

وشاة بلا قلب يدأوى بها

وكف يدأوى القلب من لا له قلب

ولكن ذلك بداع منها . وتحدث المسرحية عن مشاعرها ، وعن الصراع داخليا ، وعن إحساسها القدرى ، الذى يبدأ به ساعة قرارها - فيسطر على أحداث المسرحية

والفصل الرابع تعميق لفكرة العذرية ، لقد أنهت نبي الفصل السابق بآيات عن القدر ، الذى تحكم فى قرارها وكأنها مأمورة ، أو كأن شيطانا يقود لها ، وجاء هذا الفصل بمحمد أبعاد تلك العذرية

يتوجه قيس نحو ديار ليل بعد رواجها ويطلق بالزوج ورد ، متحاوران . ويخبرهم من كلام ورد أنه معذب أيضا فى روحه من ليل . إنه يهاها ، لقد حولها شعر قيس إلى شئ حبالى لا يريد أن يمس . إنها عذراء على الرغم من الزواج ، وهو يكتفى أن يعرف حولها كما يطوف النوى بالصم :

مسند حوت دأوى ليل على ما عرفت من دم كانت إطلالى بها كالبولس بالمسند وروعا جسدك فمسرا شها . فطاني القدم كسأنا فى مسخرم وليس بسيسما رجم شعرك باليس من على هذا واجرم هنيها فامنت كسأنا مسند الحرم وهبها للبحر والد بحر وليس والام

إن ليل هنا فى نظر الزوج ، نشف ونصبح رمزا لأشياء مقدسة ، وتكاد تقرب من المعنى الصوفى ، الذى أصفه شعراء الفرس على قصة المحزون ، ولكن شوق لا يصل إلى هذا الرمز الصوفى ، إنه يقترب فى هذه الإشارة من السيرة الشعبية ، فكأن الزوج هنا يذكر أن شعر قيس قد حول ليل إلى شئ جميل يجذب الطامعين ، وكان هو أحد الطامعين ، الذين جاءوا بخطوبها ، فكذلك السيرة الشعبية تذكر أن أمر ليل شاع فى الآفاق ، وتناقل الناس ما قال قيس فيها من الأشعار ، فتجسروا حولها ، وخطبوا ودها

ولكن بصيات الأدب الفارسي تبدو فى هذا الفصل . ويلاحظ الدكتور محمد غيمى هلال حق ، فى كتابه «الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية» «أن شوق هنا ، فى صورة الزوج ، وى إصداة فكرة العذرية على ليل على الرغم من رواجها . إنما تأثر بالأدب الفارسي عن طريق اللغة التركية التى كان يجدها ،

وناقى ليل بينا ورد . قيس متحاوران . وكان موقف ورد هنا كريما . وإن كان لا يتفق والتعابد العربي ، فقد ترك قسا مع ليل على عكس السيرة الشعبية التى تظهر الزوج مستاء من موقف ليل وقد شكاه مرارا إلى أبيها

وتحدثت قيس مع ليل . تشكو إليه من العذر الذى سعى عليها ،

كلاسنا قيس مطبوح فنبيل الأب والام طعميند مكن من المصاداة والوهم

وكما محاولة الحج به إلى الكعبة ، لكى يدعو الله أن يشفيه من هذا الحب . ويظهر ابن عوف أمير الصدقات ، ويرق لحالة قيس ، فيعرض وساطته ، ويطلب من قيس أن يبتأى لكى يذهبوا إلى ديار ليل ، بخطوبها له فتتشبى بمن قيس ، وينتهى هذا الفصل بآيات جميلة :

السيوم أهلا بالحب . وصرحيا بك بالحب

أما الفصل الثالث فيبدو فيه ابن عوف - أو هو حافل بن صاحب كما تذكر الأعشى - وقد أقبل على خيام بنى عامر ، وى ركب قيس ويخرج قوم ليل مسلحين بالسلاح لأن الوالى أهدر دم قيس ، ويستثيرهم منازل ، لولا أن ظهر زياد فيكشف من نية منازل ودوافعه المريبة

إذا أنت لنفس حاسد مطوى الصدر على الخلد للهن كلما حدثت عنه حاصرا فرأت فى وجهك هذه الخلق نرسل الزفرة نعلو أعنا وفشر الصدر من عنى الخيل بامناز يان عنى أصح فى أنت دون أنت دون أنت دون

وينهى أبو ليل الصراع ، فيجعل الأمر بيد ليل . ويستثيرونها فى الزوج . وهنا يثور داخل ليل صراع بين حبها لنفس ، وبين غرضها لواجب الأب ، لكن المؤلف لا يهتم بهذا الصراع . كما لاحظ الدكتور محمد مندور فى كتابه «مسرحيات شوق» ، إذ سرعان ما تغلب ليل بجانب الواجب . وترفض قيسا . وتطلب من أبيها أن يوافق على زواجها من ورد . الذى أتى الساعة من ثقب خلطها . ولكنها حين تخلو إلى نفسها تندم . وتحن أن العذر يوشك أن يتصره فتقول فى نهاية هذا الفصل .

سارت أهلى بالوسوس ماسة
عن فنت النير بالسهبان
وكسالى مأمورة وكأنا
قد كسان شيطان بقود ليل
لنوت أشياء وفتر خبرها
حسب بسخط صابر الاسان

إن صورة ليل هنا تبعد عن المصادر العربية القديمة ، وتقرب من المصادر الشعبية ، فلا نتحدث الكتب العربية عن مشاعر المرأة ، لا بإشارات قليلة حذرة ، قليل نرسل لقيس «عسى أب . واقه يوحى ملك فوق ما تجد . ولكن لا حيلة لى ملك . الأعشى ٩٣ / ٣» بينما نتحدث السيرة الشعبية عن مشاعر ليل وأنها رصب الزواج من غير قيس وقالت . هذا أمر لا يتم أبدا . ولو مت قهراً وكمداه حقا إن ليل فى مسرحية شوق ، تستجيب لتقاليد القبيلة .

ويدعوها قيس. أن تفر معه ، ويتركها عالم الناس ، ليعيشا بين أحضان الطبيعة ، ولكنها ترصد هذه الدعوة وتذكر قيساً بالزوج ، وتشيد بكرم ورد ، وتتطلب على عواطفها من جديد ، وتحكم الراجب والعقل ، فيصيق ، ويهرب منها نحو القلوات .

المركبى بلاذ الله واسعة جداً فهذه أحبها وأوطانها

وتدرك ليل عظم المساء ، وأن القدر قد انتصر ، فتصور وتنشد أياتاً تهى بها الفصل ، تشكو مرة إلى زوجها ومرة إلى جاريتها ، وبهم من كل ذلك أن نهايتها قد ادمت

كان من الممكن أن تنتهى المسرحية عند هذا الحد ، وأن تفهم أن ليل قد ماتت وأن القدر قد انتصر ، ولكن أحمد شوقي أراد أن يبين أن هذا الانتصار ظاهري ، وجاء الفصل الخامس والأخير لتوضيح هذه الفكرة . إن الأموى شيطاني قيس ، يعرف في النهاية بعظمة هذا الحب ، فيعاطب قيساً ساعة انتصاره

أصلت صبيك نحو الخلود وليس الخلود سهيل الأم وميسر دريح ، يقبل على قبر ليل ، ليناجيه لأنه قبر الخلود وانتصار العاطفة

بالبل ليل زهوة الخلد نفع النعمم ليل ليل
وكل ناحية ليل ملكا يتنكرون أنفسهم الخلود
لبوا الجان الرطب أجنحة وتنالوا كعناشر العند
وتغابوا فعل ليلهم ملكة سلام وميسر الرد

أما مشهد وفاة الصون فهو مشهد الخلود ، لقد أطرحت على القبر وهو يسمع القلوات والصعراء وأصواتاً من هنا وهناك تردد : قيس ليل ، فبدخل في الاحتصار ، وكانت آخر كلمة ينطقها ، وقد تمزحل ستار احتكام :

بحر في الدنيا وإن لم تولا لم تحت ليل ولا الصون ماتت

وهنا يتفق أحمد شوقي مع موقع الكتب القديمة ، التي احتضت بهذه العاطفة واعتبرتها تحدياً لقوة التقاليد . إن كتاب الأعاني يذكر حزن الناس حين تولى الصون وقد خرج قبيات الحلى بدمته ، واشترك الجميع في تشيع جنازته .

ولكن أحمد شوقي ارتفع فوق الأحداث التاريخية ، بهذا الحس القدرى ، الذى أخذ يظل المسرحية ، وخاصة في الفصلين الأخيرين ، حقاً إن السيرة الشعبية قد أشارت إلى حكم العصفاء ، ثم نعتت على زوجها غاية النعم ، وجرى لهم القضاء بما حكم ، ولكن هذه الإشارة من السيرة الشعبية إشارة فطرية ساذجة ، تختلف عن الحس القدرى عند أحمد شوقي والذى أظهر متأثراً به بالمسرح الفرنسى الكلاسى .

والخلاصة أن أحمد شوقي قد عكف بالأحداث والشخصيات التاريخية ، حتى في التطور النفسى لشخصية قيس ، وانتقاله من مرحلة ما قبل الحب ، إلى مرحلة الحب ، إلى مرحلة الوله . وكأن ما قلناه هو صورة لما ورد عند ابن قتيبة .

وقد تحلى أحمد شوقي الأحداث التاريخية في بعض الأشياء ، كالصورة الرمزية لشخصية ليل ، إذ هي أشياء نجدها في السيرة الشعبية ، فهل كان ذلك بمحض المصادفة ؟ هذا سؤال لا أملك إجابة قاطعة عنه

إن التفتيد بعرض الأحداث التاريخية ، قد حرم أحمد شوقي من الخطوة التي عطاها بعده صلاح عبد الصبور في مسرحية « ليل والصون » فقد جعل الأحداث التاريخية مجرد أرضية يطلق منها إلى قلعة تلك الأحداث ، من خلال وجهة نظر خاصة فلسفية ، تتحكم في انتقاء الأحداث وتصوير الشخصيات ، وحركة المسرحية .

هوامش

- (١) نظر القصة كاملة في الشعر والشعراء ٢ / ٥٩٧ - ٥٩٩
- (٢) ص ٢٩
- (٣) الأعاني ١ - ١٦٤ ملى
- (٤) قصة قيس بن المرح ص ٢٦
- (٥) المرجع السابق ص ٢٤
- (٦) الأعاني ١ - ١٧٧ ملى
- (٧) قصة قيس ص ٧٧
- (٨) الأعاني ١ - ٩٧٩ ملى
- (٩) قصة قيس ص ٨

صورة المرأة

في مسرحيات

أحمد توفيق

أنتجيل بطرس سمعان

دفعني إلى هذا البحث أمران . أولهما الاهتمام المتزايد على المسرحى العالمى تقريبا بدراسة صورة المرأة في الأدب . وهو جانب من موضوع شغل الباحثين مؤخرا في عدد من المجالات الحيوية . مثل علم الاجتماع والاقتصاديات العمل والنقد الأدبى . أما الجانب الثانى فهو كتابات المرأة ذاتها . وبكشف عن أهمية الموضوع ومدى الاهتمام به عدد الدراسات الصادرة فيه من دور النشر الأوروبية والأمريكية في السنوات العشرين الأخيرة بوجه خاص .^(١) أما في مجال الأدب العربى الحديث . فمارالت مثل هذه الدراسات دائرة على المستوى الأكاديمي .^(٢) أما الأمر الثانى فهو مالفت نظري من أن عددا لا يستهان به من أعمال شاعرنا الكبير أحمد شوقي الروائية المبكرة . ثم من مسرحياته . لا تحمل فقط عناوين مسالية مثل «عنداء الهند» و«لادياس» من الروايات . و«مصرع كليوباترا» . و«لمعية الأندلس» . و«الست هدى» . و«البخيلة» من المسرحيات . بل تلمع المرأة في الكثير من الأعمال التى لا تحمل مثل هذه العناوين دور البطولة الرئيسية . أو تشارك الرجل فيها على الأقل

والقىة لسوق عدد إسهام شوقي بشيء من التمهيد وسحاول في رصدنا لحركة تحرير المرأة وانعكاساتها أن نمسند ما أمكن . على الحقائق التاريخية ذات الدلالة ولعل أول تلك الحقائق أن قاسم أمين عندما نادى بتحرير المرأة في كتابه الشهيرين «تحرير المرأة» (١٨٩٩) و«المرأة الحديثة» (١٩٠٦) كان يؤمن بأن «للمشكلة الاجتماعية» هو مكانة المرأة . ومكانتها لا يمكن أن تتحسن إلا بالتعليم . وأن «حرية المرأة هي الأساس والمقياس لكل أنواع الحرية»^(٣) أى أنه يؤكد الارتباط الكامل بين قضية المرأة والعصية الوطنية بشكل عام . ومن الحقائق الثابتة أيضا أن دعوة قاسم أمين قد لاقى لها صدى شديدة لدى «الأمر» ولكنها ما لبثت أن أصبحت جزءا من الفكر الثورى الوصى في الحركات القومية يقول أحد المؤرخين البارزين للفكر المصرى في تلك الفترة

فإذا ركزنا النظر على المسرحيات بالذات وجدنا أن أحمد شوقي قد كتب ثمانى مسرحيات . كتب معظمها في فترة وحيدة لا تتجاوز الخمس السنوات الأخيرة من عمره . فيما بين ١٩٢٧ و ١٩٣٢ وكذلك تبين لنا أن تلك السنوات كانت ضمن فترة زمنية شملت فيها حركة تحرير المرأة في مصر بشكل واضح . وارتبطت هذه الحركة بتحرير النحر الوطنى والوعى القومى بشكل عام . ولعله لم يكن من قبيل الصدفة أن كانت الفترة المتأخرة من حياة شوقي . والتى تلت عودته من المنفى أكثر فترات حياته اشتعالا بالشعور الوطنى، وقربا من مصر الشعب وإحساسا به . ومن هنا يمكن القول بأن اهتمام شوقي بالمرأة والذي تكشف عنه رواياته ومسرحياته بل عدده فصائد شعريه يستثير إلى بعضه . كان مشاركته في مدار قوى . وما يستحيل بعض مظهره أولا . ثم ستقل إلى الإشارة إلى بعض انعكاساته الأدبية

دعماً قاسم أمين بالدعوة لتحرير المرأة ضللت قضية المرأة جزءاً من مضمون الفكر الوطني ، ولم يكن من قبيل الصدفة أن أيام الحركة الوطنية البطولية كانت أيضاً الأيام التي خطمت فيها المرأة المسلمة للتعلّم الحجاب . وشاركت لأول مرة في الحياة العامة .^(١٦)

ومن الخفايا الدالة أيضاً أن تحرير المرأة قد أصبح أحد مود سياسة الوفد - أكثر الأحزاب السياسية شعبية حينذاك - لتحقيق حرية مصر واستقلالها . ضمن النود الأخرى التي تهدف إلى تحقيق حقوق الفرد الدستورية ، ونشر التعليم وروح مستوى المعيشة .^(١٧)

دلت رأي مؤرخي . أما إذا أردنا شهادة إحدى المشاركات في حركة تحرير المرأة - بل إحدى رائداتها . فلدينا مذكرات هدى شعراوي . لى تسجل فيها تزايد نشاط الحركة النسائية ابتداء من مشاركة المرأة في ثورة ١٩١٩ وطوال الخمسينيات التالية .

في ١٩٢٣ تم تشكيل لجنة الاتحاد النسائي المصري . وفي هذه السنة والسنوات التالية (١٩٢٣ - ١٩٢٧) شاركت المرأة المصرية بوفرة بلغ عدد أعضائها ٥ عصوات أحياناً في عدة مؤتمرات نسائية دولية في روما (١٩٢٣) . وفي باريس (١٩٢٦) . واستردام (١٩٢٧) .^(١٨)

وفي عام ١٩٢٤ عمدت لجنة الوفد المركزية للسيدات - جمعية الاتحاد النسائي المصري عدة اجتماعات لمناقشة مطالب المرأة وإصدار كتيب . ثم توجيه المطالب التي توفقت إلى رئيس مجلس الشيوخ ومجلس النواب والصحافة والرأي العام .^(١٩)

ومن الجدير بالذكر - لاتصاله مباشرة بحال هذا البحث - أن هذا النشاط النسائي المكثف قد شجع عدداً من نشاطي وصح من ناحية . وشاركت فيه رجال الفكر والأدب والصحافة من ناحية أخرى . فعندما احتفلت جمعية الاتحاد النسائي بمرور ٢٠ عاماً على وفاة قاسم أمين في مايو ١٩٢٨ . قام الشاعر الكبير - أحمد شوقي - بإعداد قصيدة بهذه المناسبة .^(٢٠)

وفي هذا دليل آخر على اهتمام شوقي بحركة تحرير المرأة . وكان فكري أباطة قد سبق شوقي في توجيه دعوة للجنس اللطيف ، في مناسبة سابقة . نشرت في جريدة السياسة (نوفمبر ١٩٢٤) . كتبت بأسلوبه المرح الذي يدل عليه المعون . وفي مناسبة ثالثة . هي اجتماع جمعية الاتحاد النسائي بأولى خرجات الجامعة (وكان من بين د سهر القناري . والأستاذة نعيمة والدكتورة هيلانة سيد . وس والدكتورة كوكب حفي ناصف) وأول طيارة مصرية شارك في الحمل الشاعر الكبير خليل مطران ود طه حسين وفؤاد أباطة من رجال الأدب إلى جانب عدد من رجال السياسة والطب والقانون .^(٢١)

أما في مجال الأدب فقد ساند الدعوة . التي أطلقها قاسم أمين عدد من الكتاب المؤهين الذين آمنوا بالحرية الاجتماعية والسياسية للرجل والمرأة على حد سواء من بينهم أحمد أمين . وعباس محمود العقاد . وطه حسين . وإبراهيم المازني . وتوفيق الحكيم . ومن غيرهم

عن هذا الإيمان من خلال أعمالهم الأدبية من رواده أو مسرحية أو مقال . وحتى نصيف إلى هذه القائمة للمناصرة شاعرينا الكبار حافظ وشوقي . ووبلى شوقي قدراً أكبر من العناية في هذا المقال

فإذا أردنا أمثلة ملموسة من الأنواع الأدبية المختلفة . وحسباً هذه قصائد لكل من حافظ وشوقي وخاصة فيما يتعلق بقضية الحجاب والصور . ومن بين ما كتب شوقي القصيدة التي أشرنا إليها وقصيدة أخرى بعنوان «بين الحجاب والسفور» . اختلفت الآراء بشأن كتب شوقي نصف يقول :

«وقصيدته» بين الحجاب والسفور» من طريف شعره . وقد تعرض فيها للحرية . وذل القيد والعبودية . فوصف هوان الأسر وسعة الانطلاق ومثل ذلك في ملك الكبار مثيلاً بديعاً .^(٢٢)

بينما يذهب طه وادي إلى أنه بالرغم من أن القصيدة نشرت تحت هذا العنوان في الديوان :

«وبحال لمن يقرأها تحت هذا العنوان أنها تدور حول (تحرير المرأة) . حيث كانت قضية تحريرها من أهم محاور النهضة الوطنية في ذلك الوقت . ولكن القصيدة بهذا العنوان تفقد طويتها وروعها خصوصاً وأن الطائر السجين كان يرمز إلى الورداني في الأسر بعد قتله لبطرس غالي رئيس الوزارة (١٩١٠) كما أوضح ذلك مؤلف الشوقيات الشهولة» .^(٢٣)

ومما تكن حفيظة الأمر . فالقصيدة تدافع عن الحرية . وإن م تكن فيها إشارة صريحة للمرأة . وسجد في شعره المسمى إيماءات كثيرة عوفه من هذه القضية .

أما حافظ فقد شغله موضوع الحجاب والسفور بحيث جعله موضوع حديث أول ليلة من «ليالي سطحي» والحديث بين الراوي (وهو المؤلف) والكاهن الحكيم الأسطوري سطحي فمجد لقاسم أمين واعتراف بفصله على قم الحكيم . واستشهاد بأبيات من الشعر . يعرف القاري - دون ذكر ذلك - أنها لحافظ . يقول الحكيم سطحي .

«صاحب مذهب جديد ورأى سديد . دعا القوم إلى رفع الحجاب . وظالمهم بالبحث في الأسباب . فألقوا معه نقاب الحياء . وتنصوا من فوبه بالبناء . أي فلان إذا مضت عن كتابك خمسين حجة . وظهر لدى المني إد لاؤك بالحجة تكفل مستقبل الزمان بإقامة الدليل والبرهان . ففعل الذي سخر لحاجة الرقيق والخصيان . من أقدمهم من يد الدل وهوان . يسحر لتلك السجين الشرقية . والأسيرة المصرية من يصدغ أسرها . ويعمل على إصلاح أمرها» .^(٢٤)

أما صاحب الراوي (المؤلف الشاعر) فيقول :

دعانا شاعرهم إلى اليأس من جدالهم (أولئك الموكلين بالرد على أهل الصواب) في طلب إصلاح حالهم فقول

فلو حظرت في مصر حواء لما يلمح بحجابها لنا وسراف وفي يدنا لعلواء يلمح وجهها فصالح منا من يرى وبخاطبه وخلفها موسى وعيسى وأحمد وجيش من الأملاك ماجت مواكبها

وقالوا لنا رفع النقاب عمن نحن ونحن مجتهدون^(١٧)

وفي مجال الرواية . هناك أسئلة لتجديد جيل الرواد عن حق المرأة في الحرية والحب واختيار الحياة التي تريدونها . وكلنا يعرف رواية «ربيب» (١٩١٤) لمحمد حبيب هيكل . قصة تلك الفلاحه الحميلة التي يضيقها الحب . أو بالأحرى الصراع بين عواطفها الشخصية وما يملأها عليها أمها وما تعرضه المال على مقدمه .^(١٨) ثم هناك قصة هنادى المنجعة وقصة أنثى من التي لا تمل إثارة للشجر في رائحة طه حبيب «دعاء الكروان» (١٩٣٤)

فإذا انتقلنا إلى مجال المسرح . فإنه يجدر بنا أن نذكر أن انشاء حمد شوقي إلى كتابة المسرحية الشعرية . وذلك لأول مرة في تاريخ الأدب العربي الحديث . بعد من أهم مظاهر التحديث في شعره . إن لم يكن أهمها . يقول شوقي ضيف

فهلل شوقي الكبير في مقدمته لشوقياته بأنه مبتدع عن عوى الشعر العربي لم يحققه إلا بأطراف أنابله كما يقول . فلم يتزع مرعا جديدا واضحا إذا نحن استتبنا ملاحمه وقرعياته وقصيدته في التبل . واستتبنا أيضا شعره القصصى . فقد انصرف عنه . ولم يعد إليه . وبذلك استمر التيار العربي واستمرت مباحه في الاعماق والأغوار البعيدة من نفسه وسطح شعره . حتى انقلب أواخر حياته يؤلف للمسرح ويتبع رواياته المسرحية . ومعنى ذلك أن البركان الذي أبدى بالثورة في مقدمة الشوقيات لم يلبث أن هدأ وانطفأ في صدره . إلا قلبا جدا . وإلا ما حدث أخيرا في الشعر المسرحي^(١٩)

ربيب يعبنا هنا بالذات ما يذهب إليه شوقي ضيف . ويبحث معه في معظم النقاد من تأثر شوقي بالأدب العربي في كتاباته المسرحية . فقد كان ذلك . في بدوى تأثرا سطحيا بأشكال . أما ما بهم فهو أن شوقي ابتدع في امرية شكلا جديدا من أشكال الأدب هو المسرحية الشعرية العربية . وهنا أنار بتأكيد نقطة مهمة تربط بين فكرة التحديث وفصل شوقي فيه . وبين موضوع هذا البحث وهو تصوير شوقي للمرأة في مسرحه . في الآراء التي يرددها بعض النقاد ومؤرخو الأدب . عند تناول نشأة الأدب العربي الحديث . فلو لم إن من أسباب تأخر ظهور بعض الأشكال الأدبية . مثل الرواية والمسرحية مثلا في الأدب العربي . أن هذه الأشكال أو الأجناس الأدبية . كما يحصل البعض يسميها . والتي تصور حياة الإنسان في علاقته مع الغير . لا يمكن أن تنشأ في مجتمع يعيش نصف أفراده في حرلة عن الصف الآخر.^(٢٠) ومن هنا فقد أخذت هذه الأشكال الأدبية في الظهور عندما تفرغ المناخ الثقافي والفكري الذي يسمح بذلك . ويومر بالفعل للمرأة في مصر قديرا من الحرية وفرص التعلم والعمل ولقاء الكرامة . وهكذا ربما يمكننا أن ندرك الآن مسطرة أكبر من توسيع أهمية المرأة في مسرح شوقي

إذن حان الوقت لأن نطرح هذا السؤال : كيف صور شوقي للمرأة فيما ابتدع من مسرحيات ؟

وعليها للإجابة عن هذا السؤال أن نشير - بداية - إلى أن تحليلنا

لصورة المرأة في مسرحيات احمد شوقي . في ضوء الوقائع التاريخية والمناخ الفكري العام الذي حاولنا إلقاء بعض الضوء عليه . ميسور حوله محورين

- ١ - رؤية شوقي للمرأة في الإطار التاريخي الذي اختاره لمعظم مسرحياته . وعلى ما تمككه في الواقع المصري . ومن حقيقة المرأة بوجه عام
- ٢ - التناول الفني لصورة المرأة من حيث خلق الشخصيات وارتباطها بالحدث الدرامي واستخدام الحوار والشعر في المسرحية

مسرحيات شوقي التي سرت كاتبه «فعل وحى لا ما» - يعرفها عب أعمال شوقي هي

- ١ - «على بك الكثر» وكتبت في ١٨٩٤ ثم أعاد كتابتها في ١٩٣٢ .
- ٢ - «مصرع كليوباترا» (١٩٢٧)
- ٣ - «فيرة» (١٩٣١)
- ٤ - «محمون ليل» (١٩٣١)
- ٥ - «عبرة» (١٩٣٢)
- ٦ - «أميرة الأندلس» (١٩٣٢)
- ٧ - «الست هدى» (١٩٣٢) وظهرت بعد وفاة شوقي .

هذا بالإضافة إلى

لم - «البخيلة» ويقال إنه لم ينمها في حياته . ولم تشر إلا مؤجرا^(٢١)

وقد صنف النقاد ومؤرخو الأدب هذه المسرحيات على عدة أسس . مطلقا لأحد هذه التصنيفات . وهو تصنيف من حيث الموضوع . ست من هذه المسرحيات مسرحيات تاريخية ومسرحيات صط هما «الست هدى» . و«البخيلة» غير تاريخيتين . جدها «الست هدى» وهي مسرحية اجتماعية معاصرة . أما «البخيلة» فكل ما نستطيع قوله الآن هو أن عوامها يدل على أنها قد تنتمي إلى نفس الصنف

وصنعها البعض الآخر إلى مأس . وسبها جميعا إلى هذا الصنف من حيث الشكل ماعدا «الست هدى» التي تعد مبهمة . وإن كنت لأظن أن «عبرة» مثلا يمكن أن يدرج تحت هذا التصنيف ونحن تعلم أن المسرحيات جميعها . باستثناء «أميرة الأندلس» مسرحيات شعرية . أما الأخيرة فكانت مالنر

ويمكننا أن نلمح كل ذلك بالقول بأن شوقي كتب عددا من المأساة التاريخية وملهاة . أو ملهاة اجتماعية . كلها - ماعدا واحدة - مسرحيات شعرية . وجعل لكل منها بطله بساية أو شخصيه سائبة رئيسية تشارك شخصيه الرجل الرئيسية البطولة . هذا المركز الشجوري للمرأة في مسرحيات شوقي هو أول ما تلفت انظر . قد لا نجد في ذلك - إذا نظرنا إلى الأمر من وجهة نظر علمية - ما يشير التوجه إلى هذا الحد



أما ما قد يثير بعض الدهشة فهو أن يأتي أمير الشعراء في بلد شرق
ويقدم في باكورة إنتاج المسرح الشعري حفة من النساء للدور هذه
المسرحيات حول مصائرهن فإذا ربطنا بين هذه الحلقة وبين عناصر
المناع العام ومشاركة شرق فيه نتيجة لشعوره الوطني القوي أمكننا أن
نذكر أن تلك العوامل لم تشكل مجرد خلفية مؤثرة بل هضما مشكلا
لصورة المرأة في مسرحه

من هذا المنطلق يمكن أن يرى لماذا احتار شرق - عال
مواقف وشخصيات ما ينبغي أو شيء ما يجب - أو أسطوريه - مثل
عذرة وعلة أو قيس وليل لمسرحيته ، كما قد يمكننا بالتالي - في
رأى - تفسير بعض المخالفات التاريخية ، بل ما يرجع انتقاد أنه
مخالفات درامية في تصويره لبطلات هذه المسرحيات

ومن المبدأ أيضا - بل نعلم من الضروري - أن أضيق أن أود
استخدام كلمتي « وطني » و « وطنية » بالمعنى الواسع - وحين أتكلم

فقد بما قدم المسرح الإغريق عددا من البطلات اللاتي خلد
التاريخ أسماءهن . فقد كتب سوفوكليس « أنتيجون » و « الكورا » .
ثم جاء يوريبيديس وقدم « إلكترا » مرة أخرى إلى جانب « ميديا » .
و « لبيدرا » . و « أندرومات » . وجميعها أسماء مأثورة للمتف المرن .
ثم ظهرت كليبوباترا - أولى بطلات شرق - في العديد من
المسرحيات القديمة والحديثة . وربما أهم بطلات شكسبير . ومن
أهم بطلات برناردشو . الذي قدم أيضا « القديسة جون » .
و « الميجور باربارا » . ثم دعا أهم شخصياته النسائية على الإطلاق
أنه . التي تمثل « دعة الحياة » life force في مسرحه العلمية
الشهيرة « الإنسان والإنسان » Man and Superman . واشتهرت من بطلات إيس دورا .
بطلة « بيت الدمية » التي يعال إنها عندما صممت الباب حارحة من
بيت الزوجية التي - تعامل مع الإكلمية - دوى صوت تلك الصعقة
في جميع حدها . وبما معنا تحرير المرأة

عن وطنية شوق أو شعوره الوطني . لا أعني الحب انفرادي لهذا الوطن . بل أيضا الشعور بالانتماء إليه متراته الحضاري والأخلاقي والديني

يقى أن يشير في إيجاز إلى الأسباب التي يرى نقاد المسرح أن ادكتت مختار الإطار التاريخي من لحظها . يقول أحد هؤلاء النقاد إن هناك ثلاثة أسباب هي

١ - إحياء الماضي أو الترويح إليه عند اكتمال الحاضر .

٢ - استخدام الماضي للتعلق على الحاضر

٣ - استخدام الماضي كوسيلة للنظر إلى الأمام . إلى المستقبل

وبالرغم من صعوبة القطع بأن أحمد شوق كان يرمى إلى تحقيق أحد هذه الأهداف بالذات . فمن الممكن أن يقال إنها جميعا كانت شغله بدرجته ماعند كتابة مسرحياته . فقد اختار شوق لكل من مسرحياته التاريخية ، المصرية منها والعربية . مواقف قومية ، تتمركز فيها البلاد لأخطار من الخارج والداخل ، كما هو الحال في «مصر كليوباترا» . و«ليب» . و«أميرة الأندلس» . و«علي بك الكبير» . وتقوم الشخصية السائدة الرئيسية بدور وطني بطولي . كما تفعل كليوباترا التي تصحى بحيا ونهرت من الميدان مديرة ظهرها لأنطونيوس في محنته . وذلك نميدا لحظة سياسية هدفها تحقيق أكبر كسب ممكن . و«ليب» تصحى لتتناص في سبيل سلامة بلادها بأن تتزوج قيصر ملك العرس . بدلا من خربت بنت الفرعون التي ترفض الزواج منه . ثم صلحا يكتشف لبيب الخدعة التي وقع لبيبها ويشتن الحرب على مصر . وتعود البلاد حالة من الفوضى بعد موت أماريس . وحين تعود تتناص إلى مصر تكون من أول الداعين للثورة ضد الفرس وتعيد السداد الذي استشرى في مصر . نتيجة اعتماد فرعون على الأجانب وعمال الحبش . ومن السهل أن يرى المرء أوجه الشبه بين حالة مصر في ذلك الوقت المبكر من تاريخها وحالتها في أوقات أخرى متأخرة . وخاصة تلك الفترة القريبة من تاريخ كتابة المسرحية . والتي تكشف المسرحية - كما يجيل لي - عن دعوة مقنعة للثورة عليها وإسائها

وهكذا في هذه المسرحية بالذات ، والتي تحمل بين جنباتها الكثير من نقاط الضعف ، نجد أن النص الذي يصور الماضي إنما يتعدى عن صورة الحاضر وأمل المستقبل ، كما نرى كيف لحمل شخصية تتناص الأكبر في نقل هذه المعاني دراميا .

أما «أميرة الأندلس» . أكثر بطولات شوق نخفة روح وحيوية . تتمثل على إنقاذ بلادها وأسرتها عندما تحمل النكبات بالبلاد

ذلك الاتجاه هو ما يطلق عليه بعض النقاد العصر الوطني في مسرحيات شوق ، ويربطون بينه وبين الليل إلى التعليم . وهو ميل يشارك شوق فيه الكثيرون من أعيان عصره^(١٨) .

والسؤال الآن كيف وبأي قدر من النجاح الدرامي نجحت بطولات شوق هذا الاتجاه الوطني التعليمي ؟

وقبل الإجابة . يجدر بنا أن نؤكد أننا سنحظى عطا كبيرا إذا

تحلينا أن البطولات في مسرح شوق لسن سوى أبواق . يدعوا شوق من خلالها إلى حب الوطن والتضحية في سبيله . فقد قدمهم لما شوق كشر متعددة الجوانب . وكثيرا ما يحملان في شخصياتهم بعض مظاهر الضعف الإنساني كما سرى . أما حين يعرض شوق المصر عن ذلك الضعف . تصح التبعة أقل صدقا وإقناعا . وأكثر سطحا ومن العناصر المكونة لمعظم شخصيات شوق السائدة الرئيسية عاطفة الحب . ويشير شوق ضيف إلى

«اعتداده بعاطفة الحب في كل مآسبه فهي ترويح فيها وتشغل لشتالا واضحا»

ولنحاول الآن تحليل مثل أو مثيل لهذه المسرحيات شيء من الثاني . أما للمثل الأول الذي يطرح ذاته علينا فهو «مصر كليوباترا» . لأنها أولى مسرحيات شوق ظهورا . باستثناء أسسه المكرة من «علي بك الكبير» . بل لأنها أشهرها وأكثرها تعرضا للجدل والنقاش . فقد اختار شوق شخصية تاريخية قديمة هي ملكة مصر . عشيقه أنطونيوس . ساحرة الألباب . كليوباترا وهي شخصية حوت الأكرس مدحها وألفت عنها مسرحيات أكثر من أية ملكة أخرى . فوجد النقاد مجالا خصبا للنقد والمقارنة . خصوصا بين كليوباترا شوق وكليوباترا شكسبير^(١٩) واعتزف شوق في النظرات التحليلية التي ألحقت بنص المسرحية بمحاولة بإصاف تلك المصرية المظلومة . ومنحها فرصة الدفاع عن نفسها .

وقد قيل إن شوق إنما يدايع عن كليوباترا لأنها ملكة وهو شاعر الملوك يمدحهم ويخلد أعمالهم . أو لأنه وطني يدايع عن ملكة مصرية ضد قياصرة روما ورجالها . ويمكننا أن نصيب أنه يقدم صورة للماضي في إطار الحاضر . بل للمستقبل الذي يرجوه . مع محاولة للحداد على القيم الثنائية والوطنية

وقد خالف شوق في «مصر كليوباترا» . كما فعل في غيرها . بعض الحقائق التاريخية فلم يصور كليوباترا مستهزئة أو غيا . كما فعل غيره . بل ملكة وطنية محبة لوطنها . مدافعة عن كرامتها القومية . وكأنها تريد أن تظهر بروما عن طريق المكر والخداع . بعد أن أعياها الظفر بها عن طريق القوة والبأس^(٢٠) .

وليس من الصعب تبرير تلك المخالفات في تأكيد بعض جوانب شخصية كليوباترا أو في بعض أعمالها . فالمسرحية التاريخية ترتكز أساسا على مادة تاريخية . والمادة التاريخية الثابتة الوقائع لا تقبل التعيير . ولكنها قابلة للتصير . وهذا حق للأديب الذي يتناولها كإداة إسابة في المكان الأول . بل هو من حق المؤرخ أيضا في حدود . مادام يصير تلك المادة موضوعا مائسا لثلاث فن واجب كل من الأديب والمؤرخ الالتزام بالوقائع التاريخية الثابتة . أما الأديب عن تصويره لفترة أو شخصية تاريخية فعليه . إلى جانب محاولة نصير الوقائع وتلمس ملاساتها والدوافع التي أدت إليها . أن يملأ جوانب الصورة بالأحداث اليومية والشخصيات الثانوية . والتي تصنع سلوك شخصاته الرئيسية في إطار بيئته . ثم يساعد على تفسيره

ومن هنا لا يمكن أن يقال إن هناك مسرحية تاريخية حقة

عن هذا التقابل بوضوح . يبدأ للشهد بلقاء بين نهرين وتاسو تقول
نهرين قرب حياتك

نهرين

ليجرب بما شاء تاسو القضاء ليجرب بما شاء تاسو القضاء
لنصف يقوم عليها البلاد ليمتصر الليل أو يفجر!
فأنا أنا فأقبل هنا وإن شئت فقل فلو أن
لنا الفرس في أصحاب الكرم ولا لنا في ملكهم من وطر
(لدخل الأميرة تيتاس)

نهرين . ص . المأجور (متنبها)؟

تيتاس

نهرين تاسو ملام

نهرين أصغى لفرسك فل إلى السيفك كلام

نهرين

تيتاس والتعبدي

تيتاس

ولم أزل مقلده

...

التيتاس شامسة

تيتاس

لا بل أنت مقلده

أمون قد مد يده لك وإلى الوادي بسده

وقد كل مهر الابل والمخطوب الرصيدة

وكيف عن ربه عينا لعمار الجوس الرولفيدة

نهرين :

وكيف تيتاس مالا مالح؟ كيف جرى غير محاريه القن؟

تاسو

صا الأمر يابدي

تيتاس :

وهي شأن فيه لك

إن الذي عندي لا يقال إلا لملكك

نهرين .

عجل إذن . فإني أي أسرى الخطي . انهي ادعي

وسأقبه ما شئت . وأطلي

تيتاس

ماداك مالا لفرسك فيكبرى . بناتك

ماجست أطلب مالا . ولا هذا حضرت

ولا بشأنك يسأبت أساويس المنكوت

نهرين .

فلم إذن جئت بآتيكس . ول أي شأن مقلت القم

تيتاس

أنت لصبحة الأعرجين وجئت لثأد جليل العظم

أنت لأفدى بطني البلاد وأدفع عن مصر شر العجم

فإني إن ترفهني يرحموا كرحف الدباب ومن العجم

فأين أبوك ؟

نهرين

تيتاس ههناك في حجرات العجم

تيتاس

سأفدى إليه

نهرين

(بهمك) . ادعي افدى البلاد

تيتاس :

نعم أنا افدى بلادى نعم (٢٦)

وليس أدل على الاختلاف الكامل بين هاتين الشخصيتين من
التصاد التام في موقفها من هذا الخطر الذي يهدد مصر . نهرين
دابة التصكير وتيتاس غيرة . الأولى لا يهمها لو انفجر الليل . أما
الثانية فتقول بصيغة التأكيد : « نعم أنا افدى بلادى نعم » .

وفي نهاية المسرحية . تذكر نهرين خطأها فتتحرر في سلوك
ربما لا يتفق نخبيا مع شخصيتها . ولكنه يطق وطيا وخلفيا مع
ما يتصور شوق أن يكون عليه سلوك المصرية التي تندم على فعلتها
اللاوطنية . ربما تعمل تيتاس على خلاص مصر . أولا بزواج ليز .

وتتبع بالأسرار رثيرة بعد هذا التبرج

وعندما تبلغ الأرملة طرونها عند اكتشاف ليز للسر . عندما
يحاول الحائز تيتاس أن يؤلفها على مصر ويغريها باسترضاء الملك على
حساب وطنها في الفصل الثاني . يقدم لنا شوق مشهد آخر يكشف
المحاور فيه عما في نفوس الشخصيات ويحدد سير الأحداث . ومرة
أخرى تلعب فيه تيتاس دور الوطنية الصادقة ولا تخفى احتقارها
لذلك الخائن . توجه تيتاس الملكة كلامها إلى الرصيفة «تساللة» .

الملكة

ومت لنا صادا نهرين

الرصيفة

حيانة وإطاع لواء وروم رجال

الملكة

فكيفك من مصرية

الرصيفة

بل أنا افدى لسيدي من قنوة ومثال

للملكة (لعمري)

اتبع كلب الصيد

قائيس

حجقاء حرة ومالي هو لشجاعة بال

الملكة

عسى لك بالهاتين املي بلاعسا ودون دليسل ديموس جبال

قائيس

لك الشكر مولاي

الملكة

لك القويل من لفي فانك من معي المروءة عدل

هوطي . عجل الفرس مهدي وملي وتربية لبال صبرك أي

وأشعل نار العرس في أيكفانها ومما يرمى من رمي وظلال
واشمس في العرس في صدامه معنى وتسمى امرئ وعلى
يدى لاوى حدى السماء ولاوى ولاجل عى أو ناولك خالى
والفصل من كل داب ملاقة وراء حقول أو وراء ملاك
يهر على نده وعمل حرة وعنى على الوادى بغير عا

ويعل شوق خلال كليات نياس - حاسه الوطنى وعضها
للحده في كليات سهنة وصور حبالية مألوفة ولكنها معبره فتصف
فانس «كلت الصيد» ثم تدعو عليه ان معنى ويمشى على غير
حدى نده. عفاه وبس لوطنة لكل داب ملاقة يهر على
نده «مضى بعد عا»

«عند وطنها» «حبا» «وصفا» «مضى» «عفا» «مضى»
«مضى» «مضى» «مضى» «مضى» «مضى» «مضى» «مضى» «مضى»
«مضى» «مضى» «مضى» «مضى» «مضى» «مضى» «مضى» «مضى»

البيت انفسه لدمى ومضى من عداك
غير

والروح باسنياس

باس

وانفسه الروح انفسا

غير (محرر) ومضى

باس

من شدة السلا. رغب الأرض والسماء
غير (ان عفا)

ادنى باسيت فصرعون انفس

الفرق باسيت فصرعون انفس
بعد في هذه المسرحية - أيضا - قدرا أكبر من الحوار مع
الحدث . يكشف عن الشاعر ودواع السلوك . مما يعمق الشخصية
ويثيرها . فالبطل هنا تجمع بين صفات ابنة مصر وملكة فليس والمرأة
التي مارلت نحر إلى الحب . حب القادر قاسو أولا . ثم حب
الزوج . وأشعر حب مصر على المثال الذى يعيل إلى أن شوق كان
حرم به مثالا للمرأة في مصر . مصر المستقل الذى كان يشر به الحاصر
وراء في إطار الماضى

في الرواية التاريخية المصرية الثالثة «على بك الكبير» فلا أعدها
حتى صرحا كبيرا بوجه عام . أما شخصية آمال فتشغل الصراع بين
الحب والوحد . مما حده بشكل آخر في شخصية كليوباترا . ثم في
شخصية ليلي التي سروج ورثا ومارلت نحر قبا . ولعل حير
ما يصوره شوق هنا في الصراع النفسى الدائر داخل آمال هو
الإحساس بالحب والرغبة وبمالية النفس . أو عبارة أخرى الاعتراف
بالحب . وهو ما لم يوفه شوق حقه في «مصرع كليوباترا» .

فاد يندى في مسرحيات العربيه وحدها «مخون ليلي» و«عبرة»
«مخار الحبيب» «عف صوره» أما «أميرة الأندلس» التي عمل
مسرحيه شوق حربه ليوحده استنهاضه في أكثر حور المرأة التي
هدها سدى عصره . و«رهاصا باستليل

«مخون ليلي» و«عبرة» فتعد كلتاها بصور قصه حب

أصبحت من التراث الشعبي العربى الخالد . ولا أظن أن أحمد شوقى
قد أصاب الكثير إلى قصة الحب ذاتها . فقصص إبحاره هو مسرحية
هذه القصة . أى وضعها في إطار مسرحى . ترى فيه الشخصيات
تحدث وتفصح عما بداخلها وتتفاعل فيما بينها . أما بعضه الآخر
والأهم فهو رسمه لشخصيات ليلي وعلة من مطلق أكثر عصرية .
بن جازلنا استخدام هذا التعبير . عن قصص حدثت منذ مئات
السواب ومن هنا ظن أصيل في حيل خوس الأخرى لمن
المسرحيين

أما العصر المؤثر في إعادة خلق شخصية ليلي وشخصية علة على
حد سواء . فهو هذا العصر لأحالاتى الذى أثره البعد بريقه
بالتقاليد العربية والمبادئ الإسلامية . تلك التقاليد التي
ترجع - أساسا - إلى تقاليد الياضية الشعبية وما يدخل في نطاقها من
عناصر القروسية والشرف وحرمة الأعراس والديار . وما صاحب
تصوير شوق للموقف والشخصية في كل من مسرحيته «وصف
مخالفات للعرف السائد» وبينما يصمم شوق على صهر ليلي
وعفاها . ويرى في تريض قيس بها في شمره سببا لمصيب أهلها .
يركز حب ليلي وعفاها لهذا الفتى الذى لا يرعى الحرمات . ومن هنا
يشأ الصراع الدرامى في نفس ليلي بين الحب وبين ما عليه عليها
التقاليد وما يرضه عليها حبا واحتراما لوالدها وإخوتها وجوها على
سمعتهم وعلى «معاها أن تلونه الألس لو تزوجت قبا» .

بقرط د شوق ضيف تصوير هذا الموقف قائلا

«في هذه المسرحية استمر التيار الخلقى مندثقا وأصبح لشوق أن يزيد
من تدفقه عن طريق بطله المسرحية ليلي . فقد جعلها نحب حبا
عليا بريتا . لم ندسه أى لدات حسية . كما جعلها محافظة تحترم
تقاليد القبيلة ولزعى حق الأبوة وحق الزوجة . وترجع إلى صهرها
فيما تقول وتضلل . وإياها لثوت محبة لقيس وعزيمة لزوجه . لم لفرط
في عرضها وشرفها ولا في كرامة التقاليد» (٢١) .

ومن هنا فهو يظن على المسرحية «مسرحية الحب الخالص» (٢٢) .
أما ما يعبه على شوق فهو إدخال «مادة عصرية» عن «المادة
البلوية» التي تبدو فيها روح الأسطورة واصحة . ويمثل ذلك
بالشهاد الذى تقدم فيه ليلي ابن خويج لصاحباتها . هذا سلوك لم
يكى مألوف في البداية وإن كان مألوف في عصرنا هذا . ومنها يكن
الأمر . فعلة ليلي هذه لا تؤثر إطلاقا على مجرى الأحداث . ويمكن
اعتبارها جزءا من الإلهامات العصرية التي يصممها شوق على
الخطبة الأسطورية للمسرحية

وأهم من ذلك في رأي الشاهد الذى يؤجده فيه رأى ليلي في
روايتها من قيس . فمن شبه المؤكد أن هذا الموقف الذى يشارك فيه
«أندليلي» «المهدى» «واس عوف» و«ليلي» الفصل الثالث . هو إصافه
من عند شوق . إصافه عصرية دون شك . ولكن لأظن أنها تفسد
الحلو العام للمسرحية . وتتفق مع المنطق الذى يرى أن شوق
كتب مسرحياته منه . ومن هنا فهو مشهد حدير بالاستشهاد به

ليلى فـ... وروى

حل ليس عوف دارما
بلى

أكرم به وأحب

قد زارنا القيث فاه
بلى عوف

أهلا بسليل باها
عنت وقبها فلفد

ليلى (بين الحبل والفضب)
أشرون قبا يا بالير

بلى عوف
ومن أنا حتى أقيم القلوب

بلفد جمع الحب وروحيكا
بلى إلى استحياء

أجل بالير عرفت الموى
بلى عوف

[بلفت إلى المهدي]
أنا العاصرية قلب القفا

فاصغ له وتفرق به
المهدي

الظم ليل "معاد الخوي"
هو الحكم بابل ما الحكم

بلى
ألقها يهد؟

بلى عوف - نعم
بلى

بلى
ولكن أترعى حجابي يزال

ويشئ أن فيفهم الخير
بداوى لأجل فصول الشيوخ

بلى
بلى لفت الأمر من

فصحت به في شعاب الخجاز
لقد ليس باليدى في حياك

[إلى حياء وإباء]
وافق الأساك على رحيله

ولا يفتكر ساعه بالروح
بلى عوف

أذن لي ليلى قبا
أذن المصطفى مصفاى

بلى
عن انك مشكور ولا يسى لك السفسفلا

ولومك بمففى الخي بر لارت لسه أهلا
لقد بعوره حمام فككس أيا المولى
الفتت إلى فبها وكاعا نحاول أن نحس في عيها دموعا
ألى كان ورد هاهنا منذ ساعة قفم الى؟ مايسفلى
المهدي

حاء عطف

ابن عوف

ومن ورد لى وهل تعرفه
بلى

فى من قيب حالص القلب طيب
ألى عاطيا بعد انقصاصى بدمه وعارى - أهدا ياس عوف بيب

بلى عوف
لوى وقفى باللى كانت شرجه ولكن جزاى كان غير شريف

بلى
أنفك لوى بالير فطلا ظهرت به في الخي غير ظيف

بلى عوف
لوى كت باللى بورر فبررة هالى على فبس لمد اسيف

[ثم يخاطب أهاها]
الآن عطف الله ياسد الخي لقد طال نبي عذكم وروى

ووفقت باللى
بلى

لقد كنت سدى
بلى عوف

سألت أهلا
بلى عوف

بلى عوف
بلى عوف

بلى عوف
بلى عوف

بلى عوف
بلى عوف

بلى عوف
بلى عوف

بلى عوف
بلى عوف

بلى عوف
بلى عوف

بلى عوف
بلى عوف

بلى عوف
بلى عوف

بلى عوف
بلى عوف

بلى عوف
بلى عوف

عبرة - حتى النوى جبل ماى القمى لى قرب
منى كل نواة محالطت فاك
القمى أطيب مافيه السواة إذا
مَرَّتْ بِشَعْرِكَ أَوْ مَتَّ شَايِكَ^(٢٢)

وصفة هامة أخرى أصابها شوق لشخصية بطلته علة وهي
الوطنية والشجاعة في إبداء الرأي ، فهي تلوم قومها لأنهم يخدمون
المرس والزوم ولا يسمون لهم دولة كدولتيها . وقراها تتحول في
حظات إلى شبيهة بجان دارك . قلن الأكاسرة والمنافرة والفلسنة
وتحطب قومها قائلة

إلى كم نيمون تحت النجوم ونفقدون الفراق الليل^(٢٣)

« حبيبها عبرة وشخصية مروسة يبدو وكأنه خطأ - مباشرة -
من إحدى أساطير العصور الوسطى - فهو لا يرم أبدا . لا يلى عن
القتال . ولا جد ولا أعد لقتلاه

أما الشعر المسرحى فيجمع - ها - باتفاق الآراء بين جرالة
اللفظ وحلاوته . وجمال الأخلاق ورفقتها . ومن سمات هذه المسرحية
أيضا أنها على عرار رومانسيات العصور الوسطى تجمع بين شعر الحب
الرفيق وشعر الحماسة المتدفق

بنى أمامة أميرة الأندلس وهي - كما أشرف - خاف يمكن أن
نظما - لولا الخلفية التاريخية التي شيط بها - فاة عصرية متطورة .
دائمة الحركة والترحال . تفود رورقا سريعاً وكوتلته إلى الأسلوب
لزبد لشراء كتاب نيم . وتلقى بعتي بعثيا فيه حبه للكتب وعقله
إلى جانب وسامته . وتحدث والدها وجدتها بصراحة غير معهودة في
فتيات ثلث العصور الغابرة .

وهي فتاة تجمع بين الفكاهة والمرح والجرأة والحب . فإذا لاحت
بؤادر خطر أو فرص على بلدتها قتال . تسهت بشجاعة وإقدام
بمسد عليها المرحان

أما الحدة والأم وعيرهما من الشخصيات الثانوية . فقد منح
شوق إلى حد كبير في رسم ملامحها بقدر ما يحتاج إليه الأحداث .

يقول د . محمود شوكت في دراسته لمسرحيات شوق : إن
لمسرحيات شوق في العادة بطلين . أحدهما رجل والآخر امرأة .

وتتحكم المرأة في مصير الرجل إلى حد كبير كما في مصرع
كليوباترا . ومحتون ليلي . والسبت هدى^(٢٤)

وصعب في مكان آخر من دراسته قائلا
« أما إذا كان الطل امرأة . جعل شوق محور حياتها عاطفة
الحب .. »^(٢٥) وكثيرا ما يسب إلى البطلة صفات أقرب إلى صفات
الذكر . ويشير إلى كليوباترا وبطلتها السياسية ويلي ونمساها
مالموجب . كأنثلة لذلك

ويدعو في أن هناك أكثر من مغالطة . فأميرة الأندلس - مثلا -
هي البطلة . ولا أمل أن هناك بطلا تتحكم في مصيره

كما أنه من الصعب في مسرحية « السبت هدى » تصور البطل
يشارك في البطلة « بطولتها . اللهم إلا إذا اعتبرنا كل أرواحها العشرة
أبطلا ! كذلك لا تصور أن بطلة واحدة من بطلات شوق يمكن أن
تسب إليها « صفات أقرب إلى صفات الذكر » إلا إذا اعتبرنا البطولة
السياسة وأداء الواجب صفات موفقة على الرجل .

ولعله من المناسب أن نختتم بحثنا هذا لمهرجان شوق ونلاحظ
بكلمات قليلة عن ملهاته الوحيدة « السبت هدى » التي يقال إنها لأق
أكبر نجاح حققته مسرحياته . أولا . لأنها المسرحية الوحيدة العصرية
شكلا ومضمونا . وثانيا : لأنها مسرحية فكاهية صاخكة يسحر فيها
شاعرنا الكبير من كل الرجال العشرة . ومن المرأة زوجة العشرة على
التوالي . ويمارس دور للعلم الساخر والناقد الصالح اتحاد في آن
واحد

بضاف إلى ذلك أننا نجد هنا شعر شوق وقد تطور واقترب من
لغة الكلام أو كاد . فعمل استعداده للشعر الموروث المنقو كان في بدء
عهده بكتابة المسرحية الشعرية بشكل عائقا في سبيل حرية التعبير
وانسياب الحركة الدرامية ونكف الحوار في كثير من المواقف . ثم
أحد بلى ويساب مع الاحتفاظ بمجرائته وخصائنه . شيئا فشيئا
وحين جرب شوق النثر لاند أنه كان يحاول استكشاف إمكانية
الاستعاضة بالنثر لو خدم هدفه . ولكن عودته للشعر . في تصويره
لشخصية المرأة المزوجة التي تنتهى بالانتصار على جشع الرجال بترك
أموالها للخير ولجأحه في تطويع الشعر لهذا الموضع اللاهى المستق من
طب الحياة العادية . حياة أفراد الشعب وليس حياة الملوك والملكات
والأميرات . إنما يؤكد أن الشعر أداته المفصلة وأنه أولا وأخير
الشاعر المحدد . الخصب العطاء

المراجع

(١) انظر مثلا

Fraenke Rasch. *Relative Creatures: Victorian Women in Society and the Novel*. New York, 1974.

Ernest Paterson. *She Led Women into a Man's World*, London, 1974.

Shedding to Shedder: A Documentary, ed. Midge Mackenzie. ed. London, 1975.

Shed Row Botham, *Hidden from History*. New York 1974.

(٢) مثلا مثلا طه وادى صورة المرأة في الرواية المعاصرة « مركز كتب الشرق الأوسط
القاهرة ١٩٧٣

انظر مقوس سمائل «صورة المرأة العربية في الرواية المصرية» وهي أبو سنة

«An Egyptian Literary Perspective of the Rural Woman»

في بحث المقوس « المقوليد عن المرأة العربية والنسج » مركز دراسات الشرق الأوسط
جامعة عين شمس القاهرة ١ - ٢ ديسمبر ١٩٨٠ - ١٩٨١

وقد بحثت بعد الأسماء من هذا البحث أن لكثرة سجع الطوائى مالا اندى
موضوع المرأة في مسرح شوق - بشرى محمد «الغلاف» الخاص بشوق (١٩٦٨)

دار الشروق

مصنف الشروق المفسر الميسر
في ظلال القرآن الكريم للشريد سيد قطب
للفقيه الجليل والموسوعات
كتب التراث
الأعمال الكاملة لكبار المؤلفين
السلاسل العلمية للشباب
أجمل الكتب والسلاسل للأطفال والفتيان
عربية وعالمية
عالم ديزني للصفار

دار الشروق بيروت . عم - ب : ٨-١٤ - هاتف ٣١٥١٠١ / ٢١٥٨٥٩٦ / فاكس : ٢١٥٨٥٩٧ / ٢١٥٨٥٩٨
SHOROK 20175 LE



الست هدى

تحليل للمضمون الفكري والاجتماعي

مكي ميخائيل

لقد ترك شوقي - أمير شعراء اللغة العربية - نوالاً عبقرياً . جعله جديراً بلقب « أمير القوافي » و « أمير الشعراء » . ولقد أدى لوقوفه الشعري إلى اهتمام الباحثين بما خلفه من شعر في « الفوقيات » . وهو اهتمام يلمح إلى الاهتمام بما خلفه الشاعر من مسرح . خصوصاً جوانب الملهة في هذا المسرح . ولا شك أن الإسهام المسرحي لشوقي إسهام يستحق الاهتمام والتقدير خصوصاً ما يتصل بهذا الإسهام من إقدام على كتابة ملهة اجتماعية ناجحة .

ولم نخط مسرحية « الست هدى » وهي ملهة تقع في ثلاثة فصول . باهتمام بنظر ما لاقته مآسى شوقي الأخرى . وذلك على الرغم من الخطورة البالغة التي قوبلت بها المسرحية . خلال فترة عرضها الوحيدة بعد وفاة الشاعر .

صده . بل نقودنا إلى رؤية زائفة . تعمل حقيفة أساسية ترتبط بضرورة الاعتماد على النص المسرحي وحده . في مناقشة آراء شوقي ومعتقداته . إن إريك بيتلي . في كتابه « حياة الدراما » : The Life of the Drama . يعذرنا من الفصل بين الفكر والخيال في العمل الأدبي . أو ينظر إلى أي منهما بوصفه عالماً مستقلاً بذاته . ويخلص إلى أن « العمل المبدع لا يسع من الدهر وحده . وإن شكّل في ذاته بناء عقلائياً » . لقد تلمس شوقي دجلة النص الإنسانية . وما تشتمل عليه من حياة وقصور . وانغمس فيها موهباً محمداً . تخير له قالباً مسرحياً هرباً . غير أن إطاره من ذلك الموقف نعمة شعرية مألوفة الصفا .

لقد وقع اختيار « أمير الشعراء » و « شاعر الأئمة » على امرأة من

ولمنا يرى في هذه المسرحية بياناً غير معلى . يثنى موقف شوقي . بوصفه نصيراً . ومداًفاً عن حقوق المرأة . ونتم للمسرحية كذلك . وهي آخر أعماله . هي رغبة الشاعر في التعبير عن موقف خاص إزاء هذه القضية المحددة . قد يغير هذا الموقف ملضاح من شوقي في بعض اللوثر الأدبية . تلك التي تعدد مناهضا للمرأة . ولكن الحق أن الفنان في داخله لمس مواطني حقيقة العور . وكشف في هذه المسرحية عن فهم ملحوظ لأزمة المرأة في المجتمع المصري في مطلع القرن العشرين . إننا نواجه . في هذه المسرحية . برغم مرور حنين عاماً على كتابتها . بوصف دقيق لأوضاع اجتماعية لم يطرأ عليها تغيير كبير . ولما نلحاً في بحثنا للمسرحية إلى معايير خارجية مثل السيرة الذاتية أو المادة التاريخية . فهي معايير لا تعيدنا مما نحن

بحر متسلل في الزمن ، وتتوالى الذكريات في وضوح شديد ثم عن
حظة أنتوية ووعي قطري سليم ، وكأن لسان حال الست هدى ،
يلخص الموقف كله في عبارة تقول « ما أفدح أن يكون للمرء طموح
رجل وقلب امرأة » . وتتهرب على الحكمة المسرحية في المشهد
الاقتلحي عن طريق حوار يدور بين الست هدى وإحدى حارثها ،
وتدعي ريب . تلك التي تروى ما يجري على ألسنة أهل الخي حول
الست هدى وأرواحها المتعدين

الست هدى

البيت هذي

يقولون في قصص الكثر وشعبيهم
 حديث رواجي أو حديث طلاق
 يقولون إلى قلب لزوجت تسمع
 واني واريت الثراب رفسا
 وما اتينا عروسله وليس بجاهم
 لزوجت. لكن كسان ذاك بك
 وملك قبيحى اللالون كليا
 بولي رجال وجلسي بمرجال
 في اكسير فنياني
 وما اكسير عطاني !
 ولولا لان مباحاوا
 ادلاء إلى به

(ص ٨)

وتلخص التست هدى في هذه الآيات الباهرة بحمل الأمانة
وعبور المسرحية . إن وعيا الخاد يتجاوز إدراك دواعي خطاياها إلى
كشف دغيلة ذاتها . وما تشتمل عليه من خيلاء . ويرجع بحاج هذه
المهابة الاجتماعية إلى أنها لا تهدف إلى تقوم أخلاق للعصر ولا تندعي
أنها تنطوي على أي حتمية تشتمل عليها الحكمة أو الشخصيات . كما
أنها لا تطرح قضية جادة . بل يختصر هدفها الأساسي على الإمتاع
والترفيه . عن طريق هجاء تهكمي . يصب على أوجه لقصور
التمثلة في هذه الشخصيات . ويزمى المسرحية . دون شك . إلى
تقوم نوع من السلوك المزعج . يتمثل في تهاوت الأرواح عن المال
لكر المسرحية تحقق غايتها عن طريق السحرية والصحك وتوحيه
بالخطاب الشعري إلى طينة انقارئ وحسنه لمكاهي . وبذلك
يكتب الصحك سمه فكرية ويشتمل امره على دعة مسجرة

بقول أعلامهم : « معاني النفس في الخلق » مريح من تشعبها
والألم . ويصف المصطفى كتابه « من أسرار » فلا « يد تدبر »
ياد الأقباط الآخرين . ونحن نعرف أن الخلق « كبر مروه » من
للأساة . ذلك لأن ما يروق عصر من بعضنا « نومه » الأنهم .
لا يروق غيرها بالصورة لكن حادثة بمصر الحكومية في
« البيت هدى » لا تخضع لمثل هذا التصنف المتعسف

لقد نصح شوقي بهذا العمل في إثارة وعينا القارىء - ذات النوع
الذى يصل بين البشر جميعا - وجعلنا نضحك من ردائنا شخصيتنا

عامة الناس ، تقطى حيا شعبيا ، هو حى الحق فى السيدة زيب ،
حيث عاش الشعر مرة من حياته ، كى تقوم بدور البطولة فى
مسيرته ، وذلك لكى يقدم نظرة ناعمة إلى حياه الطبقة الوسطى فى
مصر . و « الست هدى » امرأة ينهات على الاصران بها سرب من
المخاطب ، يطمع كل واحد منهم فى ثروتها . خصوصا فناديها
العديدة . ولا تزال « الست هدى » تمثل فى عصرنا الحالى نموذجاً
مأثوماً - مصرياً نوعاً ما - للمرأة التى تعيش فى مجتمعات ثرية
نسبياً ، تفنى حياتها باحثة عن السعادة . لكن لللل والقلق
يتناما . ولا نوفق فى دوايحها

لقد استطاعت الث هدى . برغم عيوب انعامات . التعاليد
لعيفية . أن تحول وجودها المقصود إلى كيان يتمتع باستقلال
محموظ . كما استطاعت . دون أن تعتمد على حيازة أب أو أخ .
ودون أن تخلف ذرية . برغم حياتها الحافلة ، أن تجيد التعامل مع
عشرة أرواح يتعاقبون عليها . فتحيط بتدبيرهم للاستيلاء على ثروتها .
وتخربهم من الميراث واحدا تلو الآخر . ونجح ما تبقى من مصاعها
بصاحبها في حيا الحق . رمزا لخصاسها منهن في مركب
المشتركة . وهكذا تقدم «الث هدى» نموذجاً لامرأة تسع بقدر
من التحرر . برغم ما نخضع له من مصير ينهي بالزواج أو
التمسك . لقد تخصصت أطيانها . التي ينهت الجميع عليها .
للأعمال الخيرية ، ودبرت جنازتها على نحو يليق بثراتها ووضعها
الاجتماعي . وقامت بكتابة وصيتها تحت إشراف الباشا قبل موتها بعام
كامل . ولم ترص أن يكون من يتولى توليها نقل من «مبنى القلعة»
وقاصي الإسلام»^(١٢) . ولم يشك العجيزي في أنها لو راجع الث
هدى . في حصوله على ثروتها . ولكن الألفا الذي حمل إليه
معمون الوصية يصدمه بالحقيقة . فلا يصدق للعجيزي أول الأمر
أن زوجته قد دبرت التحلص على نحو منظم من كل ما ملكت
بداها . ولا يستطيع تحمل الصدمة فيسقط مقشياً عليه بعد أن
قال^(١٣)

لِلْبَنِيِّ عَدَى عَلَى النَّارِ حَيًّا

قلب الله جنتها في الجحيم

(عص ٦٤)

ورسبى المسرحية بيت يردده الجميع على مسمع من الروح
الواهم ولدائتين الذين جاءوا سبيا وراء الفروغ-المشقة ، بعد ان
اكتشفوا ان مملكات الذين اتى في حوزتهم لا قيمة لها . ولذلك
سار مفرى الصبيحة التي يوجهها هذا البيت الأخير إلى كل منهم

ادھم کھیل : العرب الثبنة

(ص ٦٦)

تبدأ المسرحية بالمت هدى - التي تدور الأحداث حولها -
وتتحرك المسرحية من تداعي ذكرياتها عن شبابها وعراياتها - على

وأوجه قصورها ، ولم يقتصر قلعه على عصره محب ، بل جاوره
لنجد يشمل البشرية جمعاء .

ولم تَجِ الست هدى - بكل سحرها وحيلاتها - من نهكة
الرقيق وهي تحلل دواصها المكائمة تحليلًا نفسيًا واقعيًا ، فتكشف
عن تلك الدواصع الخاصة التي تدفع بها إلى السعي وراء معادة بعيدة
للذل ، وتظل سادرة في سعيها الذهوب برغم إدراكها المؤلم لوجود
تلك الهوة العميقة التي تفصل بين طبيعة الرجال وطبيعة النساء ،
وتفصل بين دواصع كلا الجنسين في الإقدام على الزواج

لقد مات عنها روحها الأول مصطفي في سن مبكرة. ذلك الذي
كان

حسب يثنى عليه عليه السلام .

وظلت تبعه طوال حياتها . ولم تستطع نسيانه أو التوقف عن
حبه ، فقد كان الرجل الوحيد القادر على تخليصها مما هي فيه . إذ
لم يسع إليها طمعًا في مالها . لقد تزوجته في العشرين من عمرها
ومات عنها . دون أن تجاور هذه السر (وستبقى في العشرين منذ
ذلك الحين ، كما تدعى في اللامعة التي تنكر . لتذكرنا بالزهر البادع
للأشئ) وظلت بعده دون رواج حمرة اعواء كانه

ويبدو النوع في هبات أزواجها ومهمهم وديانهم وحياتهم .
فضلا عن أوجه القصور والخلل في نفوسهم . ويبدو ذلك كله كأنه
نوع غير محدود يشمل الجنس البشري كله . لقد أتيت لكل هؤلاء
الأرواح . العمدة مهم . والكاتب . والصالح . والشهيد . والعقيد .
والصابط . والهادي . والماعظ على النساء . فرصة الاحتفاظ بالثبات
هدى . بكنهم أحققوا جميعا دون استثناء . فتضى مواصلة عنها
من الزوج المثالي .

وترجع أسباب ذلك الإحفاق إلى حرص الأرواح على شيء واحد
محسب . هو الاستيلاء على ممتلكات وروحتهم . وهي ما زالت على
فيد الحياة . ومن الواضح أن أحمد شوقي يكشف عن مقصده من
حلال التعريض بما يعده سلوكا شادا من جانب هؤلاء الأرواح
المفصلين . أولئك الذين يسقون - في أول الأمر - إلى أن يستحوذوا
على الست هدى وعلى تماثيلها في الوقت نفسه . لكنهم سرعان
ما يسلكون سلوكا لا يتفق والسلوك القويم . ولذلك ينتهي الأمر بنا
إلى إردائهم . وعندما يطلب المحامي الماعظ من زوجته أن تتبع
أطياها كي تساعد في عمله ، بعد أن تؤدي معه ديوبه المتراكمة
سبب تعايشه الخسر ، نصيغ به الزوجة قانطة

لولا لعدائين وفلائها ما طاف بك على هادي
بها لزوجت ول قطنها كفتت لزوجي وخطاي
(ص ٢٨)

وتسارع الست هدى فتدعى صديقاتها في حي الخو .
لتحضر لحارات مسلحات بالمكائس وأدوات الطهي . ومطاردن

الزوج الضميلي . في حين يمر وكيله أثناء لعراك الدائر ، ليلهب دون
رحمة . يصارع الزوج الست هدى بمقصده دون مودعه . بقوله

إني لم أخطئك يا هدى لصرح حُسنك
ولا تسروحتك لنا صميري بسُكنك
ولا وقعت في السلا ، سواد عسيت
(ص ٣٩)

صورتها كذا أنها ما تزوجها إلا لأصباها . وعندئذ يقرر الست
هدى . تلك المرأة المحببة التي تحتضن باعصمه في يدها . أن يرد
الإهانة بالامصال عن المحامي الذي وقع عليه حصار شوق كي يرحل
هذا الصغير . ويحتم الشاعر الفصل الثاني بعوده لدة إلى صدر النساء
من التعريض في حديقتهن

وتتصاعد هذه العمدة مع تزايد اضطلاع الست هدى بمسؤولية
بصريف أمور حياتها . والتحكم التام في ممتلكاتها . حتى يصل الأمر
إلى الدروة في الفصل الأخير . حين تحرم النظامين جميعا من الميراث
لنفسه لمن يستحقه فحسب . لقد حرصت الست هدى طوال الوقت
على الاحتفاظ بامتيازها إلى بنات حسيها . وحملت إلى نساء اليوم
رسالة محددة . تتمثل في دعوتهن إلى الخروج من دوائر الطهية
الاجتماعية . والسعي لاكتساب الاكتمال الإنساني . ويتساق مع
هذه الدعوة إيمانها بأن يظل الزواج رابطة أساسية نصي الشرعية على
أعمق العراز الإنسانية غورا . وكلما واهم الرابطة الشرعي مع ذلك
الموقف الاجتماعي تحققت السعادة الإنسانية على أنس سليمة

بعد حين شوق كثيرا من نصيب السائدة في القرن التاسع عشر
المرتطة بوضع المرأة . لكن تصوريه لشخصية الست هدى يتسم
برغم ذلك . بحبوبة مذهشة . ويكشف بوضوح عن تعاونه مع
حركة التحرر التي انتع بطاها . وأخذت تتراهم المصير ونشده
في مناقشات حامية . كانت تلور من كبار الماعظين ودهاء الأنحاء
التحرري من المصلحين الاجتماعيين . أمثال قاسم أمين . ورشيد رضا
وغيرهم . ولم يكن شوقي ليتقاعس . وهو الذي لم يكن يفوته
التعقيب بشعره على الأحداث الجارية . عن الاشتراك بقصائده في
المناسبات الخاصة ، التي تعد علامات على طريق الحركة النسائية في
مطلع القرن : (٣)

هذا رسول السلام لم يسلح خنوق المؤمنين
المسلم كنان شريعة لنسائه القليلات
رفن العجالة والسبلة واللبون الأعزبات
ولقد قلنا ببشايه نجح المصنوم الزاهرات
كانت مكينة علأ في ديسا وهرا بالزواة
روت الحديث وفسرت أي الكتاب الجباب
وحفارة الإلام لست طق عن مكان المساب
مصر نجد مبعسها بساينا المنجيدات

لقد كتب شوقي وحافظ القصائد الكثيرة لتبني قاسم أمين
والحركة النسائية . ونصديا بشكل عام للعنفات التي تعوق تقدم

برأة ، وأدانا - مع قاسم أمين - أولئك الذين يحاولون تشويه تعاليم الإسلام . كى تتلاءم مع مقاصدهم . وعبر حافظ عن هذه الصحوة الاجتماعية عندما أطلق صيحته الشهيرة ^(١)

الاسم إن اليوم مات قلوبهم
ولم يفهموا في البفر ما أنت كفيه
إن اليوم لم يرفع حجاب غلاتهم
لمن ذا ناصبه ومن ذا ناصبه

إن تحيل المصموم العكري الاحتياض للمسرحية لا يقلل من قيمة النص الشعري للمست هدى . ذلك النص الذى يتمي إلى بقية أعمال شوق مشكل عام . كما أن هذا يعد تعبيرا . في الوقت نفسه . من الاتجاه الذى تركز حول الدعوة إلى تحرير المرأة العربية في العصر الحديث . وفقد منح شوق في اتحاد موقف واضح إزاء هذه القضية . وقدم شخصيات تتمتع بخصوصية إنسانية ونفسية متميزة . كما استطاع أن يعبر إمكانات جديدة للكوميديا . وللحطاب «شعري على السواء»

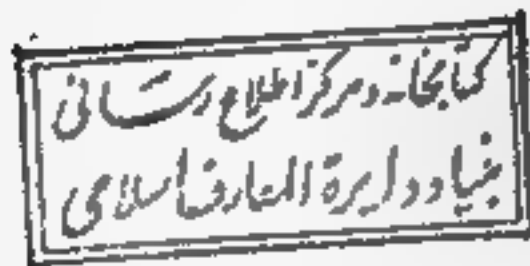
لقد اعتمد شوق على الأوزان التقليدية للشعر العالى دون أن يعوفه ذلك عن الاستغلال البارع للمستويات السعوية المتعددة . تلك المستويات التى تتسجم مع المصموم العكري . فجاء الحوار وجيرا . سريج الإيقاع . على عكس مسرحياته الأخرى التى تحشد قصائد مطولة . ولقد أدت استجائته للمصموم المكاهي في المسرحية إلى اختيار معجم لغوي يستمد الشاهر من أشكال الكلام في الحياة اليومية . الأمر الذى جعل شوق يقترب في هذا العمل اقترابا ملحوظا من إيقاع الحياة العصرية

الهوامش

- (١) سول صيد . سول سائر العصر الحديث . دار المعارف . مصر
(٢) أحمد سول . السب هدى . طبعه العامة للكتاب . ١٩٨٦
(٣) الشويش - ١ - ص ١٤ - ١٥ . نقلا عن معج حوى . ص ١٢٧
ط

Munish A. Khoury: Poetry and the Making of Modern Egypt (1982: 922). London, E. J. Brill 971

- (١) ديوان حافظ برونه - ١ - ص ٨٨ . نقلا عن معج حوى . ص ١٢٨



زوروا جناح

دار الكتاب المصري / دار الكتاب اللبناني

بمعرض القاهرة الدولي الخامس عشر
للكتاب
من ٢٧ يناير
إلى ٧ فبراير

المصاحف والتفاسير • كتب إسلامية
كتب التراث • الموسوعات والمجموعات
الكاملة • كتب أدبية • كتب علمية
كتب متخصصة بالعلوم الاجتماعية
والقانونية والسياسية • كتب
الشعر • كتب جامعية
كتب متخصصة باللغة والنحو
والصرف • كتب تاريخية
وجغرافية • كتب متخصصة
بالتربية والتعليم

يسراى ٤ ٦ ٧
بأرض المعارض
بالجزيرة

حيث تقدم أحدث
الكتب والمطبوعات

اطلب قائمة مطبوعاتنا
من المعرض أو من
الدارين لتصل على

DAR AL-KITAB AL-MASRI • DAR AL-KITAB ALLUBNANI
33 Kasreini st. CAIRO, EGYPT P.O. BOX 156 Printers Publishers Distributors
phone: 742168-754301-744657 P.O. Box 3176 Cable: KITALIBAN Beirut
Cable: kitamir CAIRO TELEX: 92336 Lebanon Phone: 237537-254054
CAIRO ATT: 134 K.T.M. CAIRO - EGYPT TELEX: K.T.L 22865 LE

كتب متخصصة بالفلسفة
والمنطق • المكتبات الشعبية
المعاجم • الأطلال
الجغرافية والعلمية • الموسوعات
الثقافية وأدبية وإسلامية صادرة
باللغة الفرنسية • كتب ثقافية
وأدبية وإسلامية صادرة باللغة
الانكليزية • مجموعة مدرسية
ثقافية باللغات الثلاث:
العربية والفرنسية والانكليزية
الكتب المدرسية باللغات الثلاث:
العربية والفرنسية والانكليزية

للاستعلام :

دار الكتاب المصري

دار الكتاب اللبناني

٣٣ شارع قصر النيل - القاهرة
برقيا: كتامير - ١٥٦٩٥٥ القاهرة

تليفونات :

٧٤٤٦٥٧ / ٧٥٤٣٠١ / ٧٤٤٦٦٨

TELEX 92336 ATT 134 K.T.M
CAIRO - EGYPT

لبنان : بيروت - ص ٢١٧٦

برقيا (كتاليبان)

تليفونات :

٢٥١٢٩٤ / ٢٣٧٥٣٧ / ٢٥٨٣٠٤

TELEX K.T.L 22865 LE

الأندلس

في

تتعرّتتو في

ونشره

محمود علي مكي

تمهيد - يطوق مؤرخو أدبنا العربي الحديث على أن النهضة الكبرى التي بدأت تغير معالم الحياة في مصر منذ أوائل القرن التاسع عشر قد آتت أكلها في ميدان الأدب خلال النصف الثاني من هذا القرن ولا شك في أن محمود سامي البارودي (١٨٣٩ - ١٩٠٤) هو رائد هذه النهضة الكبرى في ميدان الشعر، فهو الذي يقف على رأس هذه المرحلة الجديدة التي تعارفنا على أنها عصر «الإحياء»، فهو الذي عرف كيف يجسّد الشعر العربي من تلك التمارين اللغوية المطفلة بضروب الغسقات البيعية المفرغة من كل مضمون، والتي أضافت الكلمة الشعرية إلى ضرب من ضروب اللغو وكان من المفارقات الطريفة أن التجديد الخائل الذي أجرى به البارودي دماء جديدة في عروق الشعر العربي، إنما كان ارتداداً إلى الماضي ونظراً إلى الزوال. فقد استوحى نماذجاً في شعره من روالع الشعراء القدماء ولاسيما فنون العصر العباسي. ومع ذلك فهو لم يكن مقلداً يعتمد إلى مجرد محاكاة وإنما أحس غنى التراث الشعري القديم ثم أخرج لنا بعد ذلك من قبض عقبرته شعراً عليه ميسم شخصيته القوية، معبراً به عن طوية نفسه، ومصوراً به بيته وعصره تصويراً لا مثيل له في صدقه وحرارة تعبيره. وكأما أراد البارودي أن يعلم أهل جيله كيف يكون تقدير التراث القديم وحسن استيعاله والانتفاع منه، فجمع من شعر فنون العصر العباسي مجموعة ضخمة من المختارات، بلغت نحو أربعين ألف بيت انتخبها لثلاثين شاعراً، وكان ذوق البارودي في هذه المختارات لا يقل عن ذوقه في صياغة شعره ويريد تقديرنا لصنيع البارودي في متخاّنسه أن العالم العربي آنذاك كان حديث عهد بالمطبعة وأن معظم من انتخب البارودي لهم من الشعراء كانوا يقعون في ظلام السبيل، إذ كانت دواوينهم لا تزال مخطوطة بعد

البارودي وهو صاحب أعلام هذا الجيل شاعرية وأبعدهم أثراً
لا في مصر وحدها، بل في العالم العربي كله

وقد جمعت بين الشاعرين الكبيرين مشابه كثيرة، أولها أن كليهما
كانت تجربتي في عروقه دماء غير مصريه، فالبارودي كان يحلم من

ولا يلبث العرس الذي تعهده البارودي بشعره وتمجّده أنه
بؤى أكله في جيل تلاميذه الذين ساروا على دربه، وعدوه أستاذهم
بمير مازح، وأنهم هؤلاء إسماعيل صوري (١٨٥٤ - ١٩٢٣)
وأحمد شوقي (١٨٦٨ - ١٩٣٢) وحافظ إبراهيم
(١٨٧٢ - ١٩٣٢) على أن شوقي هو الذي سلم دابة الشعر من يد

نقطة جيولوجرافية

وأما الثانية فهي ديب الأستاذ الدكتور صالح الأشر، اندلسيات
شوق، المنشورة في دمشق سنة ١٩٥٩ وهو خير ما كتب في هذا
الموضوع وأكثره مفصيلاً إذ إن هذا البحث لم يعد مقبلاً أو
محصراً وإنما هو كتاب كبير يصيب أكثر من مائتي صفحة. وقد
جمع فيه كاتبه بيرة دقة العالم ودوق الأديب، وتعل صاحبها إذ إن
ردده بعض ديس شيفتا العربية سور ما عر أمير الشعراء الذي كتب
للعام وفي يوم الثامن عدداً من أربع قصائد وأحفلها بالحب
والتهذيب فإن يكن الأمر كذلك فقد رد الأستاذ الأشر الذين
فأحسن الأداء. ووفى فأجمل الوفاء. وله منا بعد ذلك أجمل تحية
وأجزل شكر لما أفدنا من عمله.

منى بدأت صلة شوق بالأنفلس وثقافتها وأدبها ٤

أصول حركية مملوكية ، وشوق يذكر في ترجمته لنفسه أن أصله قد اجتمعت فيه خمسة أجناس العرب والأكراد والترك واليونان والحركس ومنع ذلك فقد كان كلاهما أصلق معبر عن القومية المصرية التي كانت وثيقة الارتباط بفكره الأمة الإسلامية ، وبها لم يعرفه الذي كان يتحول إليه مركز الثقل في دائرة تلك الأمة الإسلامية وفي ذلك أقوى برهان على بطلان الدعاوى العرقية المصرية وصاح تأثيرها بالقاس إلى ما يعيه التراث الثقافي والحضاري في الاسماء المكرى والقومي حركية المارودي لم تحل فيه وبين الاصطلاح بدوه السياسي الكثير في أكبر نوبة غمرة صهرت في مصر في القرب لماضي وهي الثورة العربية كما أنها لم تسعه من الضم بدوه الثقافي والمكرى الأكر في تحديد الآداب العربية ، والدماء الأحيية التي اتحدت من مزاجها شوق لم تنفص من مكائنه الكبرى حينما تحول في الشطر الثاني من عمره إلى أبلغ لسان باطن ماسم الإسلام والعروبة والقومية المصرية

وأمر ثالث جمع بين الشاعرين الكبيرين . وهو أن كليهما تعرض
لشجرة إسبانية كانت عميقة الأثر في حياة كل منهما وشاعريته . وهي
شجرة النبق . أما البارودي فقد انتهت مساهمته في الثورة العربية وقفل
هدد الثورة إلى قصر سنطاط الاحتلال عليه . وإبعاده إلى جزيرة
سرديب حيث قضى نحو ثمانية عشر عاماً (١٨٨٢ - ١٩٠٠) . وأما
شوقي فقد أدت به صلته بالخلديو عباس حلمي إلى أن نعته السلطة
الاستعمارية نفسها إلى إسبانيا . منذ نشوب الحرب العالمية الأولى .
وبإعلان انخياضه على مصر حتى نهاية الحرب (١٩١٤ - ١٩١٩)
وكانت هذه الأحداث العظيمة كلها قد أثرت في
شوقي . فخرج من أشبه بغيره مصفولة موهجته كما خرج بعد
ذهاب من آثار عصر سكة حاله صافية . وعجز لو تأملنا شعر
البارودي لم نجد أن تاحه خلال السنوات الأخيرة من عمره كان
وع . جرد به سانه و كده حراة و صدقا . وأما شعره شوقي في
النبق فهي أولى حروف في عصره بالذات بعد أن عديم لها حدث
عن صلة شوقي بالأندلس قبل بحرية النبق

هانيء هذا لا بعده أنطاليا إلا من قبل التجور ، فهو على الرغم من مولده ونشأته الأولى في الأندلس لم يتبع في شعره إلا في بلاد المغرب في ظل الدولة العبدية الفاطمية وهكذا يرى أن ما كان يعرفه شباب المتأخرين في أولس القرن للماصى عن الأدب الأندلسى لا يكاد يذكر . لا سيما وأن حركة إحياء التراث الادبى التى وافقت هذه الفترة لم تشمل أدب المغرب والأندلس إلا فى أضيق الحدود

على أن هذه السنوات الثلاث التى قصاها شوقى في فرنسا مبعوثا من قبل الخديو توفى لكنى مستكمل دراسته في الحقوق كانت كهيئة ما يصل شعرا بالأندلس وثقافتها ولو عن طريق غير مباشر فقد مضى شوقى معظم هذه الفترة في موبله في جنوب فرنسا وهي صغيرة دى ضلالت تاريخه فدعمه بالأندلسى وخذلنا شوقى في مقدمة طبعته الأولى للشوقيات^(١) عن عطلة قصاها بعد مضى السنة الأولى من دراسته في المناطق الجبلية من الريف الفرنسى على الحدود الفاصلة بين فرنسا وإسبانيا . وكان قد التحس من الخديو أن يأذن له في العودة إلى مصر لقضاء العطلة بين أهله . ولكن الخديو رأى أن يقيم في أوروبا أربع سنوات كاملة . وقرسلى إليه خمسين جنيها ليعفها في رحلة يقوم بها لأى بلد غير مصر . فاختار شوقى منطقة جبال اليريبه الشرقية . وعن هذه الرحلة يقول

« وكانت الدعوات قد تولت على من الفرنسيين والمغربيين في المدرسة بالذهاب إلى مدينتهم المتفرقة في الجنوب وكفاه بعض الأيام في هبائهم هناك . ففضيت نحو شهرين كنت فيها قريب المين طيب النفس ، حيث انطت رأيت حول مناظر الامة ومجلى شائقة . ومعالم للحضارة في أقصى القرى شائقة . وآثاراً لدولة الرومان تزداد حسنا هل تقدم الزمان ، وعرفت الفلاح الفرنسي في داره . وكنت ألقاه في مزرعته . وأماشي في الأسواق . ليخيل إلى أنه قد عرفت العرب على قرى الضيف وإكرام الجار . وكان أعجب ما رأيت مدينة «كركون» . وجدتها قسمن . ووجدت القوم عليها صنفين : قسم الباقون إلى اليوم كما كان عليه آباؤهم في القرون الوسطى . بإزهم ذلك البناء . ولبسهم ذلك اللباس . وعاداتهم وأخلاقهم تلك العادات والأخلاق . والآخرون خلق جديد وشعب كالشعب الأمة في أعينهم بفتح الباب القطن العصري . وبالحملة كانت نتيجة هذه القلة من أجل نعم الله على ، وأسى أياذى الخديو السابق هندي . »

شوقى على مشارف الأندلس :

لقد كان شوقى في رحلته هذه التى قام بها في صيف سنة ١٨٩١ على مشارف الأندلس . ولو أنه حاول أن يعرف شيئا عن تاريخ هذه المنطقة لين أن مدينة «كركون» التى قال إنها أعجب ما رأى ليست إلا «قرقشونة» التى فتحها المسلمون وأقاموا فيها رجسا من الزمن على مقربة من قرقشونة هذه (Carcassonne) وعلى بعد بضعة كيلو مترات إلى شياها القرنى استشهد والى الأندلس على عهد عمر بن عبد العزيز . وهو السمع بن مالك الخولاني في معركة^(٢)

حدثت قرب طلوثة (Toulouse) في يوم عرفة سنة ١٠٢ (١٠ يونيو ٧٢١) وبعد ذلك عشر سنوات اقتحم عامل الأندلس الخليف عبسة بن سحيم النكلى هذه المنطقة من جنوب فرنسا . فحاصر قرقشونة وفتحها وعقد مع أهلها معاهدة مدكوه في كتب التاريخ الأندلسى . وكان ذلك في سنى ١١٢ و ١١٣ (٧٣٠ - ٧٣١)^(٣) وإذا كان شوقى قد رآه في رحلته تلك أن يرى انقلاب الفرنسى في كركسون محافظين على تقاليدهم وعاداتهم المبرونه عن العصور الوسطى . ول ملاحظ أنه كان في ذلك الوقت عادة العرب في قرى النصف والكرم الخ فقد كان حريا به أن يعرف أن وراء هذه المنطقة وعلى مقربة من بلادا أكثر خصبا وسعة أشدهم ثم إسبانيا . به الخصا الأندلسى على أن ساه شوقى الحدوده أمدا . وكانت به لا . به وبعشرين . ما كانت به على ذلك وقد استهت به وديرو . به . وكذا لم يح له أن يعرف شيئا عن صلة هذه المنطقة من ريف فرنسى بحف العرب والإسلام

وقى سارس عرف شوقى الأمير شكيب أرسلان (١٨٦٩ - ١٩٤٦) . فعقدت بين لرحلين صداقة مبه اشتر إليها شوقى في شعره . ويوه بأن صاحبه هو الذى قترح على شاعر يسمى ديوانه بالشوقيات عند نشره^(٤) وقد كان الأمير شكيب أرسلان أول شاعر عربى يهتم بتاريخ الأندلس . ويكتب فيه عديد من الدراسات . وهو أول من حقى من العلماء العرب تاريخ الفتح العربية في فرنسا وماجاورها من البلاد الأوروبية^(٥) . كما ترجم عن الفرنسية «رواية أخروي صراح» للكاتب الفرنسى شاتوبريان (عاش بين سنى ١٧٦٨ و ١٨٤٨) وأصاف إلى ترجمته خلاصة لتاريخ الأندلس حتى سقوط دولة غرناطة . وقد كانت هذه الصلة كميلة بأن توجه أرسلان صاحبه الشاعر إلى الاهتمام بتاريخ الأندلس وبأدبها . غير أننا لا نجد شوقى يشط إلى شيء من ذلك

شوقى والشعراء الرومانسيون

ولا شك في أن مقام شوقى في فرنسا قد أعده على بهان به الفرنسية والاتصال بأدبها . وهو نفسه يشير في حديث له مع سيم سركيس إلى «كله بقراءة كتب الآداب الفرنسية وعلى الأخص تأليف فكتور هوجو . وموسيه . ولا مرتين» . بل يعلو في تصوير هذا الكاتب فيقول : «ولقد كدت أفى هذا الثالوث ولبسبى» (كد ١)^(٦)

وبصرف شوقى مثلا على ذلك ترجمه لقطع من شعر لفيكتور هوجو^(٧) . ويعرف له أيضا قصيدة مردوحه عزها عن فصل و دى حريدة «الديا Le Debet» الفرنسية^(٨) . وقطعة للشاعر الفرنسى بول أومان ميلقيتر (الذى عاش بين سنى ١٨٣٧ و ١٩٠١) بعنوان «المرأة رهرة باقية»^(٩) . وترجمة لأساب على لسان هملت من رواية شيكسبير . وأعجب الظن أن شوقى استعده في عمله ترجمة فرنسية لرواية شيكسبير . إذ إن معرفته بالإعيرية لم يكن تسبح بالترجمة عنها بشكل مباشر^(١٠) . ويدكر شوقى كذلك «

مرحوم آباء سق دراسته قصيدة «البحيرة» من نظم لامرتين «وهي آية من آيات الفصاحة الفرنسية» وأنه أرسل هذه الترجمة إلى عبد الرحمن باشا رشدي لكي يطلع الخديوي عليها - فلما عاد إلى مصر رأى أن الترجمة قد صاغت^(١١)

غير أن هذه الترجمات المتواضعة لا تكفي لتصلين ما يرمعه شوقي من «إفلاله لتأثير الشعر الفرنسي وفنائه فيه» - إذ إن تأثره هؤلاء الشعراء محدود جداً لا يكاد يتجاوز إعجابه بهم وتعريته لقطع من شعرهم - ولو أنه تعمق قراءتهم وتمثل شعرهم على نحو حير بما فعل لكان ذلك طريقاً إلى وصله بتأريخ الأندلس ونفاذها وصلها - ولأنه على أن سئلهم من التأريخ الأندلسي عاصر كان محسناً يرى نفاذه ذلك من إسبانيا وعصرها الإسلامية نصفه خاصة كاتبة أصبحت خلال القرن التاسع عشر موضوعاً يستثير فرائح الشعراء - بدأ ذلك عند شافوييريك (١٧٦٨ - ١٨٤٨) صاحب «آية» آخرى صراح «أرى نشرت في سنة ١٨٢٦ مستوحياً أحداثاً من تاريخ غرناطة الإسلامية - وهذه هي الرواية التي ترجمها شكيب أرسلان صديق شوقي كما سبق أن ذكرنا - ومع ازدهار المذهب الرومانسي في فرنسا يزداد انجذاب الأدباء الفرنسيين إلى الموضوعات المستهمة من تاريخ الأندلس - أو من حياة المجتمع الإنساني المتأثر في عاداته وطلعه وتأثره من مسلمي الأندلس - يرى مطهرًا لذلك في إنتاج الكاتب يروسيير فيرميه (١٨٠٣ - ١٨٨٧) ولا سيما في «مشرح كلارا غزول» (سنة ١٨٢٥) وفي «رواية مشهورة دكارمن» (سنة ١٨٤٣) التي طار صيتها بعد أن تحولت بعض موسيقى بيريه إلى أوبرا مشهورة تعرض في مختلف المسارح الأوروبية - ويبلغ الاهتمام بالأندلس ولا سيما غرناطة الإسلامية مداه في شعر فيكتور هوجو (١٨٠٢ - ١٨٨٥) - ونحس بالدكتور من «ساحة ديوبه» «الشرقيات Les Orientales» (١٨٢٩) الذي صور لنا فيه غرناطة في صورة مثالية مشيدة بطابعها الشرق - وظل اهتمام هوجو بالموضوعات الإسبانية ذات الطابع التاريخي و كثير من الفصائد التي يتألف منها ديوانه «أسطورة العصور La Légende des Siècles» (سنة ١٨٥٩) - ومثل ذلك مجده أيضا في بعض آثار ألفريد دي موسيه (١٨١٠ - ١٨٥٧) مثل مجموعته «قصص من إسبانيا وإيطاليا» (سنة ١٨٣٠)^(١٢)

فأين كان شوقي من كل هذا الأدب الرومانسي الفرنسي الذي كان يلح إلحاحاً شديداً على الموضوعات المستوحاة من إسبانيا ومن ماضيها العربي؟

بين الشعر العربي والثقافة الأوروبية .

الحقيقة أن شوقي كان بعيداً جداً عن التأثير الحقيقي الرومانسي هؤلاء الأدباء على الرغم من إدلاله بإعجابه الكبير بهم إلى حد الغناء فيهم ، وأن ما صرح به سليم سركيسي وما طعن به من أسماء الأدباء الفرنسيين في مقدمة الشواهد لا يعدو أن يكون دعوى عريضة أراد أن يبرهن بها أنظار «نقراء» لقد عرف شوقي حد بعض هذه الأسماء اللامعة في سماء الأدب الفرنسي ، ولكن معرفته بهم كانت سطحية

عابرة - فهو لم يمس هذه بذل الجهد في قراءه آثارهم والاستفادة منها - بل كان في أثناء إقامته في فرنسا أكثر عناية بالشعر العربي واستظهار بعض دواوينه - ويصدق ذلك قول شكيب أرسلان عنه إنه حينما عرفه في باريس في سنة ١٨٩٢ كان يحمل معه ديوان المتنبي وكان يحفظ منه الكثير^(١٣) - وهذا أمر غريب ، لأن ديوان المتنبي ما كان ليحوت شوقي في مصر لير أنه أحله قليلاً إلى حين عودته إلى أرض الوطن - وكان الأولى به أن يعمل بما أوصاه به الخديوي من الاستفادة بكل دقيقة من وقته في أوروبا للدراسة «والآداب الأدبية»^(١٤) - على أن شوقي يبدو لنا بأخرة من عمره كل ما رعبه من قبل حول طلبة العلم في أوروبا وكونه «وحد فيها نور المسيل من أول يوم»^(١٥) - هي قصيدته التي يقولها في فرقة ديوان «المعراج الأول» لخليل شيوب سنة ١٩٢١ ، وهي قصيدة جميلة مقدمة لهذا الديوان - تحدثنا عن أولئك الشعراء الفرنسيين الذين رعب تأثرهم في شبابه - ويقارن بينهم وبين الشعراء العرب فيقول^(١٦)

سائل بي عصرنا هل منهم من ليس الإكليل بعد الكليل^(١٧)
واجم كالكسبي - امرؤ صواخ أشاد صرير الليل
ولله ما «موسى» ولبلاه وما لمزيد ولا «جيرريل»
أحق بالشعر ولا بالفردى من ليس الغنون أو من جميل
قد صوروا الحب وأحباله في القلب من مستصر أو جميل
لصير من بل دمي شعره في كل دهر وعمل كل جيل^(١٨)

آثار إيجابية

ومع ذلك فهل معنى ذلك أن الفترة التي قصاه شوقي في فرنسا للدراسة كانت عبثية لم تعد على شاعرنا بأي حدودي؟ كلا بعير شك ، فالحكم بذلك طام صراح لشوقي - بل الحقيقة أن هذه الصلة التي انعقدت بينه وبين الآداب الأوروبية - وإن كانت أو هي بكثير مما أراد شوقي أن يوهبها - أسدت إلى شوقي وإلى أدنا العربي الحديث متين كبيرين لا يسع أحداً إنكارهما

أولهما ذلك الشعر الذي نظم فيه شوقي عدداً من الحكايات والقصص التي جعل أبطالها من الحيوان أو الطير ، وقد صرح شوقي بأنه بدأ في نظم هذه الحكايات وهو في سنوات البلوغ وأنه ترسم في هذا الفن خطى الشاعر الفرنسي لافونتين (١٦٢١ - ١٦٩٥) . فهو يقول :^(١٩)

«وجرت خاطري في نظم الحكايات على أسلوب لافونتين الشهير - وفي هذه المجموعة شيء من ذلك - فكنت إذا فرغت من وضع أسطورتين أو ثلاث ، أجمع بأحداث المصيرين ، وأقرأ عليهم شيئاً منها ، فيفهمونه لأول وهلة . ويأسون إليه ويضحكون من أكثره - وأنا أمتشر لذلك - وأعي نو وفقى الله لأجل الأطفال المصريين - مثلاً جعل الشعراء للأطفال في البلاد المتقدمة - منظومات قريبة للتناول - يأخذون الحكمة والأدب من خلالها على قدر عقولهم» .

هم شهروا أذى وشهروا حريا فكانت أجمل إلهاماً وحرية
أنشدت جندودهم شرقاً وغرباً وظهرت اللطيف والحصون

وهي من بحر الوافر ، وتغني تقية الأدوار فيها على هذا
لحور ن ن ن ن ، ١١١ ن ، ب ب ب ب ن ، ج ج ج ج ن ، وهكذا
وينسج جامع الديوان في حاشية على هذه المسطرة على أنه «قلنا تألت
قصيدة في العالم العربي بأجمعه ما تألت هذه القصيدة أيام ظهورها
من حفاوة وانتشار ، وذلك لما ورد فيها من وصف وبهكم صادقاً
هوى في النفوس»

ولعل هذا النجاح الكبير الذي قدر لقصيدة شوق قد أغراه
بمواصلة هذا اللون من النظم المسط الذي استلهمه هنا لأول مرة .
لأنها وأنه يفضي على القصيدة إيقاعاً موسيقياً جميلاً فيه اختلاف
واسق ، وفيه في الوقت نفسه كسر لرتابة القصيدة التقليدية ذات
القافية الواحدة . ولعل شوق تفاعل بهذا اللون الجديد ورأى فيه سبباً
من أسباب نجاح القصيدة ، وخاصة إذا كانت في موضوع حماسي
يعني تعابير القوافي على تنوع الإيقاع فيه .

وهكذا كرر شوق ذلك اللون الجديد حينما نظم مسمعة التي
هيون لما حكاه السودان (وقد نشرت في المزيدي بتاريخ ١٢ أبريل
سنة ١٨٩٨) ^(٣٩) . وإليك الدورين الأولين من أدوار هذه المسطرة
الرابعة :

فأمل في الوجود ذكر ليها ولم في العالميا قلل عاليا
بلموز جندودنا الفجر العجيا بعد الفجر قد أخصى كرميا

لها في «المزيدي» يوم نصر كرم . الفل . في تاريخ مصر
حين نسلنا جندود مصر ويكفيها اللؤلؤ والخطوب

وهي قصيدة طويلة تتألف من اثنين وعشرين دوراً ، وهي مثل
سابقها تتميز فيها المهاسة بالتهكم اللادع المرير ، إذ أنها في الحملة
التي قادها كثر سردار الجيش المصري هيا بين سبتمبر ١٨٩٧ ومارس
١٨٩٨ لا صرجاج السودان وإنقاذ ثورة الأمير محمود قائد
الدرابيش ، وترتب على هذه الحملة أن انفردت بريطانيا بحكم
السودان تحت ستار الحكم الثنائي .

ويعود شوق لاستخدام التسيب في قصيدته في عيد الجلوس
أحمدى ، وهي التي سماها «بتمية التيجان» في مدح محمد علي سلطان ،
(نشرت في المزيدي في ٣٦ أغسطس سنة ١٨٩٨) ^(٤٠) وهذا هو أول
أدوارها :

جسودك أم سلام الصالحينا وتناجك لم هلال العز فينا
ملكك فكانت غير لئالكينا وأنت أجملهم فينا ودينا

وهي قصيدة صاحبة مدوية الإيقاع فيها نقضات من مطلق عمرو
بن كلثوم على حد قول الدكتور محمد صبري ، إذ إنه يضي فيها
بانتصارات الأتراك ويهدد الطامعين في العدوان على الخلافة
العثمانية

ويستل شوق محبة الموسيقى المرحف كل الطاقات التي يمكن هذا
النظم أن يقدمها ، فيعود لاستعماله في قصيدته «إلى سفور كانت براه»
(نشرت في المزيدي ٢ أكتوبر ١٨٩٩) ^(٤١) ، ثم في ترجمته لنشيد
نواير اليوكسر أي المصارعين الصينيين (١٥ يولييه ١٩٠٠) ^(٤٢) ، وفي
القصيدة التي أعجباها الزعيم أحمد عرابي عند عودته من المنفى
(نشرت في الملاء في يناير ١٩٠٢) ^(٤٣) ، وفي تمثيته لخليلو عباس
بيلاد ابنه ووال عوده محمد عهد للنعم (سنة ١٩٠٢) ^(٤٤) .

«كأنما عثر شوق في هذا الصرب من السعد على سحر منه ولالة
للأنشيد الوطنية التي تنظم بهدف التروا الحياحي . مراد يصور
مشيد جمعية العروة الوثقى الخيرية الإسلامية «الأسكندرية» (نشر في
المزيدي في ٣٦ يولييه ١٩٠٠) ^(٤٥)

يا وينا بطلا نللك أكثر مسيرتوس الوطن
وأجسسزول الأجسسزول لن مجرى على هسسسنا لنس

• • •

وهب لسنسنا فيا نهب حمر اللبنا في السطب
ولسسل سسل وأدب كس تسرل سنسنا السطن

ومع ركاكة هذا النظم وضخف مستواه عدة عناصر وشوق عدة
شرد فتعا جديداً ^(٤٦) بل إن مؤلفاً حليلاً في تاريخ الأدب هو
الأستاذ محمد بك دياب أراد أن يوضح للموشحات في الفصل الثالث
من الجزء الأول من كتابه «تاريخ آداب اللغة العربية» ، رأى أنه
ينبغي عليه أن يورد نماذج لبعض الموشحات المشهورة ، فأتى بموشح
لأبن مناة لذلك ، وموشح آخر لأحد المغاربة ، وختم استشهاده بهذا
الشيد من «قول الشاعر المهدي أحمد بك شوق» ^(٤٧) . وكأنما
صاقت الدنيا بالأستاذ الجليل حق لا يجد ما يمثل به للموشح غير هذا
النظم الرديئ للتهافت ، فضلاً عن أنه لا ينبغي أن يعد أصلاً من
جنس الموشح . وإذا ذكرنا أن شوق كان عند صدور كتاب الأستاذ
محمد دياب (مايو ١٨٩٧) لم يبلغ الثلاثين من عمره بعد تبيين لنا
مدى عجميته لشاعر الزمر وعجايبته إياه ، لأننا أن شوق لم يكن هو
الرائد الأول لهذا اللون من التسيب في العصر الحديث ، فقد سبقه
الأستاذ دفاة رافع الطوطاوي إلى نظم بعض الأنشيد الوطنية على
نفس هذا النسق ^(٤٨) . ولكن شوق رحمه الله كان أفضل الناس على
تأليف طوب النقاد ومؤرخي الأدب وسائر المصطربين في هذا الحياة
الأدبية .

وفي الجزء الرابع من الشوقيات ثلاث أناشيد أخرى تتدرج تحت
هذا اللون هي «النيل» ^(٤٩) ، «ونشيد مصر» ^(٥٠) ، «ونشيد
الكشافة» ^(٥١) ، ولم يسلم من الصعف والركاكة من بين هذه
الأنشيد إلا «نشيد النيل»

الضيل العلب هو الكولر والجنس شاطس الأضر
ريسان المصحة والشهر ما أبي الخلد وما أضر

فهو مع ملاسته لطبيعة الصغار يعد من أحمل ما ألف شوقي في حسي صباغته وإبداع تصويره . أما النشيدات الآحراق فيها من طراز شدد جميعه المرره الوثني ، وقد احتس العقاد «النشيد الوطني» بمقل مقلدى قامه - كمعادته مع شوقي - نسوة مبرطة ، ولو أننا لا نملك إلا التسليم بكثير مما ورد فيه ^(١٢) . وقد نشر العقاد أيضا إلى محدث في لحنه الأعلى المحكمة في اختيار النشيد الوطني من أمور ترجع في النهاية إلى رغبة ملحة في مسح شوقي جائزة النشيد .

ونذكر أخيراً استخدامه لهذا الطراز من النظم في قصيدته الخمسة الطويلة «الله» المنشورة في «الجلال» سنة ١٩٢٤ ^(١٣) وهنا يجده لا يستخدم هذا الشكل المني كما استخدم من قبل في القصائد ذات القوافي العالية والدوي الصاخب ، بل في سبجات تأملية في الكون الطبيعية ، فجاء تعبيرة هادئا وصييا يوافق ما قصد إليه من وصف مظاهر الجلال والرهبة والقوة . ولهذا فقد أتت هذه الحمسة أكثر توفيقا مما سبق أن أشربا إليه من ألوان النظم الدوري .

وأحسن شوقي أيضا اتحاد هذا الشكل إطاراً لبعض المقطوعات الغنائية الواردة في عدد من مسرحياته . نذكر منها في مصرع كليوباتره نشيد الموت

بسا صوت طف مالمشاع واحمل جريح الحياة
سر بالندوب الرعاع إلى شطوط السجدة

وكذلك هذه المقطوعة التي تفي بها أنطوبو معلراً عن نسبة العظيم

أنا أنطوبو وأنطوسو أنا صالروحيها ربح الحب غنى
هنا في الشرق أوغني لنا نحن في الغرب سجدت بعدنا ^(١٤)

شوقي وإسبانيا

ومع تزايد اهتمام شوقي بالأندلس وتراثها الثقافي وتأثيره به كما رأينا ، نلاحظ أيضا متابعته لأحوال إسبانيا السياسية في أيامه . نرى مظهراً لذلك في سلسلة من المقالات النظرية نشرها شوقي في «المزيد» تحت عنوان «بضعة أيام في عاصمة الإسلام» ما بين ٢٧ أغسطس و٩ نوفمبر سنة ١٨٩٩ بإمضاء مستعار : «سالمح» . وفيها يتحدث الشاعر عن رحلة قام بها محرراً من استامبول ، وهو يجري مقالاته حواراً مسجوعاً على طريقة المقامات . بينه وبين «شيخ» «أحمد» زمراً للبحر المتوسط .

من المقالة الحامسة المنشورة في يومي ٩ و١٠ سبتمبر . يحرص «الشيخ» على الشاعر أن يحمله إلى حيث شاء من الجهات على ظهر «السينة» «بالهرون» :

«قال [الشيخ] الآن يقترح ابن مصر ، وما عليه من إصر
قلت : إن لي نفساً مولعة بالحديد ، متطلعة إلى المزيد ، من كل شيء مفيد . وليست إسبانيا بالقاصية ، فلو أصر الشيخ بالحاربة ، لجماعت ساحلها راسية ، لعل أرى كيف نظمتها الحرب من الأسس . وأنظر كيف خلقت إسبانيا بالأندلس .

قال : ما أعجل المصري إلى تناول ما لا يعنيه ، وما أسرعه إلى الدخول فيما لا يعنيه ، يستهوى بالكبيرة ، ويهتز من الصغيرة ، ويترقب القبة ، ويبتلع الحبة ، ويقدم الملمح على الأهم ، ويشغل عن الأخص بالأعم ، ولا ينظر إلى الحريق في داره ، وينظر إلى شعاع الشمس المنعكس على الزجاج في بيت جاره ، ولا يهتم الدنيا كيف زالت . ولا الخال كيف حالت ، ولا المصائب كيف أهالت . ولا الخطوب كيف جلت وهات ، ويلفته ويهره ، وينيره ويغره . يمر في روتر ، عن الرئيس كروجر ، أو يأخذ عن القضية في فرنسا ، أو روسيا في الصين . أو أمريكا في فلبين ! لما لك وإسبانيا تنظر لحالها . وتهم بمآلها ، ولست من رجالها ، ولا لك عيش في ظلالها ؟

فقلت في نفسي : اللهم صبراً جميلاً ، وحلماً عريضاً طويلاً ، فليست دعوت الحلال . على هذا المنوال . فليكن وبين الشيخ أحمد ورد .

وخلاف محمد . وشعب مسدد .

بصور هذا الحديث طرفاً من اهتمام شوقي بأوضاع السياسة الدولية . ويظهر أن وكالات الأنباء والصحف . كانت تتحدث في هذه الأيام عن الأزمة التي كانت قد عصفت في السنة السابقة . والتي أدت إلى اشتعال نار الحرب بين إسبانيا والولايات المتحدة . وكان مسرحها جسر البحر الكاريبي من ناحية ، والهبط الهادي من ناحية أخرى . ذلك أن الإمبراطورية الإسبانية التي كانت الشمس لا تميب عنها ، دخلت في دور التصفية منذ أوائل القرن التاسع عشر ، حينما تمكنت المستعمرات الإسبانية في أمريكا من الظفر باستقلالها بعد حرب مريرة مع إسبانيا . غير أنه بقيت في يد الإنسان من هذه الرفعة الخائفة من المستعمرات بقايا صعبة . تمثل في جسر بحر الأنيل وأنها جسرنا كوبا وبورتوريكو . وفي الهبط الهادي جسر الفلبين وجزيرة جوام . وكانت في هذه البلاد حركات سياسية تسمى إلى نيل الاستقلال والتحرر من السيطرة الاستعمارية الإسبانية . بتشجيع من الولايات المتحدة ، لا برغبة منها في تشجيع شعوب هذه البلاد ، بل لأنه كانت لها مصالح خفية التوسع السياسي والاقتصادي للولايات المتحدة .

وحدث في فبراير سنة ١٨٩٨ أن وقع انفجار كبير في البارجة الأمريكية «المابني» الراسية في ميناء هافانا مما أدى إلى إغراقها ، وانحدرت الولايات المتحدة من هذا الحادث ذريعة لشن حرب انتقامية على إسبانيا ، فاشتبك الأسطول الأمريكي في ميناء الهبط الهادي مع الأسطول الإسباني في معركة بحرية هائلة في «كالفني» ثم هيا إغراق المراكب الإسبانية . وحاولت إسبانيا الكثر هزيمة فصدت الأوامر لأسطولها الرابع في سواحل كوبا بمساعدة الولايات المتحدة ولكن الأمريكيين استطاعوا إلحاق هزيمة أخرى ساحقة بإسبانيا ، إذ أعقرت مراكبها واحداً واحداً على أثر خروجها من ميناء سبتيجو . ولم تزل إسبانيا في الهامة بدأ بعد نخط مسستها من الاعتراف بفشلها والانصياع للأمر الواقع عرفت مع الولايات المتحدة بماهدة باريس التي اعترفت بها باستقلال كوبا ، وتنازلت للأمريكيين عن بورتوريكو والفلبين وجزيرة جوام . وهكذا تمت تصفية البنية الباقية من إمبراطورية إسبانيا الشاسعة بعد أن طلت أكثر من ثلاثة قرون .

التنازع والاتفاق وراء الأعلام

أيما المنقرون عودوا إلينا ولجوا السبب فيه الإسلام عثم ثم نطلبون للعقل والعدل على الأيام حرام شر عيش الرجال ما كان حلالا قد نبع المسنية الأعلام ويستقر المبدأ أمليا ثم يضحى وتاسد الأعوام^(١٠٠)

ما الذي يعيه شوق هنا بالزمان الأندلسي؟

الإشارة عامضة بعير شك وهذا وصفها الدكتور صالح الأشتر في دراسته لأندلسيات شرق^(١٠١). ولا يريل عموها ما كتبه شارح الديوان في الحاشية حينما قال عن هذا الزمان إنه زمان الأندلس أيام عر العرب والإسلام فيها. هذا التفسير يريد به شوق عموها على عموها وإعما الذي يعصده شوق في ر. ب. هو أن هؤلاء النافرين للتمردين إذا لجوا في خصوصتهم للحليفة منصورين عطاياهم أنهم يسعون وراء الخلد. فإسهم مبيدون عهد الأندلس حينما أمل أهلها المسلمون على حلفائهم ومنازعهم داخلين عن ترص أعدائهم بهم حتى أفاقوا أحيرا. وإذا بلادهم قد حرجت عن أديهم. فاستول عليها الأعاجم. فالإشارة إذن ليست إلى «عز العرب والإسلام في الأندلس» وإنما إلى ما ساد الأندلس من تنارع ومرتة

ويعود شوق لذكر «الحمر» في قصيدة يسي بها الخليفة محمد رشاد الملقب بمحمد الخامس بمناسبة عيد المولد النبوي سنة (١٩٠٩). وهو يخاطب فيها هروق (الآستانة) ويدل بعصاها ويانو ويحمر بنسب التركي ولسانه العربي^(١٠٢)

إيه لوردي الحسن بجوي هانم يسمر السبك عده وخاله اخرجت للعرب القصاص بيانه لبنا يصير الشرق مثل كوله لم نكفر الحمر من نظركه سلا ولا بعدد من امشاله

فشوق يدل على الآستانة ببيانه قائلا إنه لم تخرج مثله أي حاصرة عربية قديمة مشهورة بعصاها شعرائها. وهو يمثل لهذه الحمر بعدد والحمر. ولا يقوم هنا على شوق بأن القافية أخانه لحشر «الحمر» هنا. فهي ليست حاصرة مقر بعدد. وكان التناسب يقتضي بأن يذكر هنا حاصرة كبرى مثل دمشق أو السطحة. وهو أراد إحدى مدن العرب الإسلامي لكأن قرطبة مثلا أولى بالذكر ولكن السبب في خلط شوق هنا هو قلة معرفته بتاريخ الأندلس فكانه ظن أن الحمر إحدى مدن لأندلس بكبرى كما يسوغ به أن يذكرها في سياق مع بعدد

وفي إشارة أخرى يضم اسم مدينة أندلسية في مدحه للحديد عباس بمناسبة زيارة له لطنطا. وإصاحه لأحد المعاهد بها

أنظر إلى كل حال من معاهدا منتظر طلظه في عصرها اختان

ويعلق الدكتور صالح الأشتر على هذه الإشارة بقوله إن طليطه لم يكن لها في تاريخ الأندلس الثعاق دور عظيم. إنما كان الأول أن يذكر قرطبة^(١٠٣) وهي ملاحظة صائبة وإن كان لطنطة أيضا

ويبدو من حديث شوق مع الشيخ عن إسبانيا، ومن طلبه التبرج على صواطلها، أنه كان يحس بالثمالة في الإسبان الذين جرعتهم الولايات المتحدة من الكأس التي سقوها بالأسس لمسلمي الأندلس. فهو يريد أن يرى كيف «فلحقت الحرب إسبانيا من الأسس، فلحقت إسبانيا بالأندلس» على أن الشيخ يردده عن هذه الثمالة، ويخبر منه لخصه في أمور السياسة الدولة. أخبار الرئيس كروجر، أو آخر تطورات القضية في فرنسا، وهو يعنى بها قضية درايفوس^(١٠٤) التي استأثرت باهتمام الرأي العام الفرنسي، أو تدخل روسيا في الصين. وأمريكا في الفلبين.

ويستوقف نظرنا في حديث الشيخ لشوق قوله: «لما لك وإسبانيا لتظر لحالها، ونهم بحالها، ولست من رجالها، ولا لك عيش في ظلها»^(١٠٥)

وقول الشيخ. بل أ سوف يأتي على شوق زمن يحمله إلى صواطل إسبانيا ويتبع له فرصة النظر لحالها، والمعيش في ظلها، ولكن ما كان يحظر على بال شاعرنا أن هذا الزمن سوف يحل بعد خمس عشرة سنة!

إشارات إلى الأندلس في شعر شوق قبل المنفى

وبعد في شعر شوق قبل مفاه إشارات عابرة إلى الأندلس ولكنها مع ذلك لا تعكس كبير معرفة بيده البلاد ولا أحوالها في ظل للمسلمين، وإنما هي تنسى إلى ما هو معروف متناقل بين جماعة المثقفين

ولعل أولى هذه الإشارات قوله من قصيدته التي ألّفها في مؤتمر استشرقيين الدولي المنعقد في جنيف في سبتمبر سنة ١٨٩٦^(١٠٦) والتي أرخ فيها لكبار الحوادث في وادي النيل. وهو يتحدث هنا عن امتداد حضارة الإسلام شرقا وغربا

ما أنالت على السواعد حتى ال كره طرا في لمرها والقضاء لشهد الصير والبحار وبلدا د ومصر والعرب والحمر^(١٠٧)

صحن نراه يلمح «الحمر» بالقرب مشيرا إلى وصول دولة الإسلام إلى أقصى ما يتصور من الحدود العربية. وذكر الحمر هنا غير موفق. ويظهر أن القافية المصرية هي التي حكمت بوضع «الحمر» هنا مع حشد مشاعر من الأعلام المصرية مثل الصبي والبحار وبعدد ولعل شوق كان يظن أنذاك أن «الحمر» مدينة أندلسية كبيرة يمكن أن تقرأ سقود مع أن الحمر ليست إلا طعة وعصرا أحمد بر الأحمر مقرأ لحكمهم في عراطة

وبعد إشارة أخرى إلى الأندلس في قصيدة مدح بها السلطان عبد الحميد حينما حل ثريلا للآستانة. وصيغا على أمير المؤمنين. وكان ذلك في سنة ١٩٠٩. والإشارة جاءت في سياق حديث عن التمرد على الخلافة العثمانية من الأتراك المطالبين بالإصلاح. وهو يتأشدهم الإخلاص إلى طاعة الخليفة باسم الإسلام ويخبرهم من مغبة

دور علمي ونفسي كبير . ولا سيما في ظل بي بي الذي ألون من ملوك الطوائف ، وقد كان فيها مدرسة كثيرة للترجمة عن العربة إلى بلادنا ترجمت فيها أمهات الكتب العربية ولا سيما في العلوم من فلك ، وطب ، ورياضيات . وهذا ما قد يبرر الإشارة إليها في معرض الحديث عن انفتاح مدرسة أبو محمد علمي . هذا ولو أننا لا نعتمد أن شوقي كان على معرفة منه بذلك حينما نظم هذا السب وإما ذكر طليعته كما ذكر الخمراء من قبل ، «لعل صديقا من ندائي لحروف والأصوات هو الذي حمله على ذكرها . فطليعة مثل طليع سم له جرس عرب ماسياله على طامير

والإشارة العامة إلى الأندلس ، جدها في قصيدته تناسبة عذبة السند على دمه . ومع ذلك من سقوط مقديس . «إسراعه من حيد الخلافة العثمانية . وكان ذلك في سنة ١٩١٢ . وقد اجاز شوقي لقصيدته عنوانا معبرا هو «الأندلس الجديدة» . وهذا بعد أن ذلك قصدا : إذ إنه بعد مقارنة بين سقوط مقديس وسقوط الأندلس ، ويوصي بهذا المعنى اسداء من مطلع القصيدة

يا أحب أندلس عليك سلام هوب الخلافة عتك والإسلام

والقصيدة من أروع قصائد شوقي ، وهي حديرة نال غنى مكانها بين روائع القصائد التي قبلت في ناء الممالك والمدن الزائلة ، وما في من حديث عن المطالع التي تركها الفانخور في المدح المذكور . ما وود في قصيدة إلى البناء صالح من شريف الرندي في رنم ملهى الأندلس التي استولى عليها الصاري

لكل شئ إذا ما تم فصادق فلا تهمر مطير العيني إنسان^{١٢}

وهو في آخر القصيدة يحاول أن يستنهض همم الأتراك يدعوهم إلى الصبر على المحنة . وإلى عدم الركود إلى اليأس فيستحضر مشهدا أندلسيا آخر هو موقف طارق بن زياد وهو يخطب رجاله في سهل ملحة المفتح «العدو أمامكم والبحر ورائكم ليس لكم والله إلا الصدق والصبر» ، يعرف شوقي كيف يتناول كهات طارق ، ثم يصوغ منها حكمة رائحة في استنهاض همم الخائرة

وقف عزمك بكم كموقف طارق اليأس خلف والرجاء أمام الصبر والإقدام فيه إذا مما فقتل فيها الإحجام

بعد كان شوقي موقفا هنا حينما استوحى من تاريخ الأندلس مشهدين متضادين : الأول مشهد المحنة الحزن ليصور به واقع أذنه التي هوى عنها الإسلام كما هوى من قبل عن أرضها الأندلس ولثاني مشهد طارق في الفتح الملى بالرجاء والتعاؤل . على أن توهيق شوقي في هاتين الصورتين لا يعود إلى مريد معرفة تاريخ الأندلس ، بل الحديث هنا لا عن جرات صميرة كما رأينا في إشارات شوقي السابقة . وإنما عن نصيبا كبرى شاملة ليس هناك من اللغص العرب من لا يعرفها

وبرى أخيرا بشء في شعر شوقي إلى شخصية أندلسية لها شعنة

كثيره حتى أصبحت تعد أسطورة من أساطير البطولة في ميدان الكشف العلمي ، ونحن نرى عباس بن فرناس الذي كان أول من حاول الطيران حتى القصيدة التي حيا بها شوقي الصياديين لهرسيين القادمين من باريس إلى مصر في سنة ١٩١٤^{١٣} يتحدث من محوالات الطيران السابقة فنقول

طليعه قد راسها أسودا وانعاضا من راي الدهر غلاما سمعت «إيكاروس» في تجربته و «ابن فرناس» لما استطاع فلما في سبيل المحل نودي بغير شهداء العلم اعلاهم مقامها

، لا سيما هنا إلى أقدم محاولتين للطيران يعرفها التاريخ القديم . «الأسطورة الأولى أسطورية وودت في الميثولوجيا الإغريقية وبطلها إيكاروس Icarus الذي ترغم الخرافة أنه استطاع الطيران ونحس أنه الشمس عصب طده اشتدلة فاحرقه . وأما الثانية فحبة حقيقي . اصطلاح بها العالم الأندلسي عباس بن فرناس التاكوي . إذ لما نصد ريشا . ومذ له حياحين ، وطا ، في الجو مسافة بعيدة . ولكنه لم يحس الاحتيال في وقوعه . فنادى في مؤخره^{١٤} وقد حدث عن هذه المحاولة بعض معاصريه من الشعراء الأندلسيين في غرضه . مثل ما ينوله مؤمن بن سعيد

يظم على الغناء في طيرها إذا ما كسا جناحه ريش فسمع

وسيدو بإشارة شوقي هنا دقيقة محددة . ولأن البيت الأخير يوحى بأن عباس بن فرناس قد عهد حياته في محاولته الطيران ، وهذا غير صحيح ، إذ إنه نادى في أثناء وقفه على الأرض ولكنه لم يصب يكبر سوء . ويظهر أن شوقي قرأ الخبر في نسخ الطيب المصري . وهذا يدل على أن نصيبه من الثقافة حول الأندلس قد ازداد في هذه السنوات . ولأن ذلك لا يستند بالضرورة من إشارته إلى عباس بن فرناس ، فحبر هذا الرائد الأندلسي للطيران كان شائعا لا يملك بعيب حتى على أوساط المثقفين

معارضات شوقي للشعر الأندلسي قبل النبي

ليس من العريب أن يبدأ الشاعر حياته الأدبية بتقليد شاعر سابق يعجب به ، ويتخذ منه مثله الأعلى ، وليس مستبعد أن يحاول الشاعر التقليد قياس قدرته بقدره أستاذة . فينجاور المهاكاه والتقليد إلى المعارضة . وقد كان من الطيبين أن يمثل رواد عصر لإحياء على معارضة الشعراء الأقدمين الذين يدعوهم كادج للإجادة . وهذا هو ما رأيناه لدى البارودي في صباه وشبابه المبكر . إذ كان معربا معارضة كبار الشعراء القدماء . ولكن الطمى هو أن يتجاوز الشاعر مرحلة المهاكاه والمعارضة حينما يتصبح ويستوى شعره على سبقة . ولم يكن شوقي بدء في ذلك . فقد تنقيد بعض شعره اناس كان يراهم يقرب إلى قلبه ودوقه . معارض قصائدهم أو ناثرها نثرا واصحفا ، وإن كان دائما عدلا بشعره معتونا به ، يرى أنه لا يعار عبر خاربه من الشعراء ، بل يصيح في كثير . «الأحياء تنموه عليهم

على أن الغريب والخدير بالتسجيل حقا هو أن ظاهرة المعارضة عند شوقي ، تبدو أوضح وأجل وأكثر استتاراً بملكته الشعرية في سنوات تصبجه وإكتمال شاعريته . وهنا توى القرقى بينه وبين البارودي الذي بدأ معارضا للشعراء القدماء . ثم مضى بعد ذلك بشق طريق نفسه . مطعنا إلى ما أحسن خصمه ومثله من الشعر القديم . أما شوقي . فالغريب هو أنه كلما تقدمت به السن والتجربة . وارتفعت مكانته الشعرية ازداد غلما بالمعارضة معولما في نفسه التفوق على من يعارضهم من الشعراء السابقين

وقد كان ذلك مر موسى حقا لأن المعارضة في انبائه بها يس فيها الشاعر من الخهد والتجويد لا تعدو أن يكون صبرا من صرور الماكاة والتعبد . فالشاعر الأول هو الذي يختار الإطالة الشعرى الملائم لتجربته النفسية . وهو الذي يحدد الإيقاع المتمثل في البحر الشعرى . فهو أشبه ما يكون بالمخارب الذي يوقع خصمه الصرية الأولى . محددا محصا اختياره مكان الحركة وربما وسلاحيها . أما الشاعر المتعارض فإنه هو الذي يسعى لتفديد نفسه بقيود صمعه له الآخرون . ويلزم نفسه بالدوران في ظلك حده له الشاعر السابق . وما أحده حينذاك أن يعجز جتاجاه عن التحليق إن حيث كان طموحه وقدرته كميلين بأن يؤدبا به

وبين من شأننا هنا أن نتحدث عن المعارضة في شعر شوقي بشكل عام . وإنما يهنا منها معارضاته للشعراء الأندلسيين وقد كان طلاع شوقي على أدب الأندلس في شبابه وحقق معاه صنلا محدودا . وكان له هذه في ذلك . إذ لم يكن الزايت الأندلسي قد نشره إلا أقل القليل . فهو حينما نشر ديوانه الأول في سنة ١٨٩٩ لم يكن يعرف من الشعراء الأندلسيين إلا ابن عطاجة . ولكن دائرة اطلاعه بعد ذلك قد اتسعت . صرغ بعض الشعراء الآخرين . وربما كان من أول من عرفهم من هؤلاء الشعراء ابن زيدون . ولابد أن اندى وجهه إلى هذا الشاعر هو ما درج المؤلفون القدماء على ذكره من وصفه بأنه « بختري الأندلس »^(٢٢٢) وكان شوقي معجبا بالبحثري منذ شبابه المبكر . فهو يقول في مدحة له من أول مدائحه للخديو توفيق متحدثا عن الخلافة^(٢٢٣)

إن الذي له دوما وأعادها في برديك أعاد في البحتري

فهو يرى في الخديو توفيق جعفر المتوكل . ويرى في نفسه شاعر المتوكل الأكبر لديه أبا عبادة البحتري .

وكان ناشرو شعر شوقي وأصدقاؤه يميون على تأكيد هذه الفكرة لديه . فهم كثيرا ما كانوا يقرءون بينه وبين البحتري في تقديم قصائده . فالحواثب المصرية مثلا (وصاحيا هو خليل مطران) تنشره في ٧ فبراير ١٩٠٦ قصيدة في تهيئة الخديو عباس بالعيد وتذكر في تقديمها أنها « محترمة للمي أحمدية للمي ... لشاعر مقامه السامي » . وهنا هو مطلع القصيدة^(٢٢٤) :

المجد هلال في ثوبك وكبرا وسعى إليك يرف نبتة الروى

وكذلك صلت الأهرام حينما نشرت قصيدته

ومناكم بالطلاقة لي كليل ومريكم الزمان وما يسيل

فقد قدمها معارضة تقول فيها إنها « من نظم شاعر طاق في بلاعته بديع الزمان » وأزرى شعره بقصائد البحتري^(٢٢٥)

ويظهر أن شوقي عرف ابن زيدون عن طريق المقرئ في « نفع الطب » : وابن خفاان في « قلالة العليان » : ومنا كتمان بشر وكانا بين أيدي الناس منذ العقد السابع من القرن التاسع عشر كما سن أن أوضحنا . أما ديوان الشاعر الأندلسي الكبير فإنه لم يشتر لأول مرة إلا قبل وفاة أمير الشعراء بقيل بمائة الأستاذ كامل كيلاني . وقد قرط شوقي هذه الشرة قصيدته تبها كامل كيلاني في تقديم الديوان^(٢٢٦)

وقد كان من اعظم ما استثار إعجاب شوقي باسم زيدون منذ القطعة الصغيرة التي قالها الشاعر الأندلسي يصف ليلة فضاءها مع حبيبه ولادة ست المسكى واضعل عبا حبيبا أقبل الصباح^(٢٢٧)

ودع الصبر^(٢٢٨) عجب ودعك ضائع من عهد ما استودعك
بخرق السن على من لم يكن زاد في تلك الخطى إذ شيعك
بما نأما البحر مناه ومنا حلف الله ومنا اضبعك
إن يعلل بعدك ليل ظلمك بت أشكر لصر الليل معك^(٢٢٩)

وكانت هذه أول شعر لابن زيدون يعارضه شوقي بقصيدة طويلة تبلغ مائتا وعشرين بيتا . وقد نشرت هذه القصيدة في مجلة « عميس » (أبريل سنة ١٩١٢) تحت عنوان « نحية شوقي بك لبيلة الشرق ليل [لزمي] في احتفال جمعية اهلال الاحمر بالإسكندرية »^(٢٣٠)

ووضح أن شوقي نظم هذه القصيدة لكي يعبها هذه المطربة التي كانت تلف آيداك بطائر الحنة

ويظهر أن شوقي حينما أعاد الطر في شعره لم يرفه كثير من أبيات هذه القصيدة فقرر إسقاط أكثرها ولم يستبق منها إلا تسعة أبيات هي التي نشرها في ديوانه بعد أن أجرى عليها قلبه مصلحا بعض ألفاظها^(٢٣١) . وهذه القطعة كما ألقينا في « الشوقيات »

ودت الروح على النفس معك أحسن الأسماء يوم فرجعتك
صر من يملك ما روى أنرى يا حطر يمدى روعك
كم شكوت الليل بالليل إلى مطلع الصجر عسى أن يطلعك
ودعت القوق في روح هيا فلكا الحرفة كما استودعك
يا معلمي وعلاي في الموى يعطون في الموى ما جمعك
قت روى ظم الرائي الذي رعم القلب ملا أو فسيحك
موقعي عندك لا أصله آه لو تعلم عندي موقعك
فرجعتوا تلك شاة مومج ليست في فرق النفس ما أوجحك
نعت الأضي إلا معلقة لمكب الدمع وترعى مفسحك^(٢٣٢)

أما الأبيات الاثنا عشر التي حدها شوقي . فلا يود الإطالة بإيرادها . ولكننا نلاحظ أنه أحس حين حدها . فيها كثير من الزكاي واضطراب النسيج وتضخم الأفكار وانتدال التعبير . ويكفي أن سوق بعضها فيما يلي

إن يكن إلك لم يهلك نسي هو مولاك إليه استغفك
فت بسالبي وما جرحي وحسنت النظر بما جرحك
لم لسل مالبله ما ويله وسالت الريح ماذا ضعضك
مبدعا في الكيد والدل معا لت تنكوك إلى من أبدعك
عن بساك وسم في الطوى بك أغرائي الذي في أولئك
نحس في الحب الحما واما قد مغايبا الذي في ضعضك
لو نرى كيف تسبب أدمعي لارأت أمك يوما أفعضك

ويكفي تأمل هذه الأبيات لكي نرى مدى رداءتها . فاليات الأولى ممكنك الشطرين مهمل النسيج . والبيت الثاني متعلق المعنى واضح التكلف . والثالث مبتدل التعبير، والسؤال عن « الليل » والويل « فيه سوقية تعد الشعر العالي . وسؤال الريح عما صنع الحبيب لا معنى له . والتكلف الشديد واضح في البيت الرابع . فقرله عن الحبيب إنه « مبدع » في الكيد والدل لا معنى له إلا كونه سيأتي بالفعل « أبدعك » لكي يتم البيت بمقابلة عجيبة . ومثل ذلك أيضا في البيتين التاليين اللذين شبه نفسه والحبيب بمها يفتنون الزمان والسم والحمر والماء . ونلاحظ هنا اعتصاف الألفاظ في « الحما » و « الحيا » ومعاها للطر . ولا وجه للتركز للطر هنا . ولانهم من هو الذي سقى الشاعر هذه الحلي وشعشع الشعر بالحبيب ! كل هذا التواء ومعاظلة بين الألفاظ لا تفصي إلى شيء والشرط الثاني من البيت الأخير وهو الذي يدور فيه الله ألا ترى أم الحبيب أدمعه في غاية من السوقية العامة التي كان ينبغي ألا يبرط فيها أمير الشعراء .

أما استيفاء شوقي من هذه القصيدة فهو حقا خير ما فيها ولو أن نظم شوقي فيه لا يبرأ من التكلف والصفى والحشو . وواضح أن شوقي يخاطب محبوبه بغير ما يخاطب به ابن زيدون صاحبه فاشاعر الأندلسي يتحدث عن مراحه الحبيته بعد ليلة وصال ويقارن بين حالى الفاء ومراق . ويدم على أنه لم يسترد من اجتماعه بالحبيته ونو لحظات . أما شوقي فهو يوجه الخطاب إلى حبيبة مريضة ويشكو من قهوطها لكلام المعدال والوشاة . ولكن للمعاني هنا أيضا لا تزال ممكنة . ومبها مطويل ومط وحشو ألفاظ لا تدعو إليها الحاجة مثل قوله « ليت في طوق الضي ما فوجعت » في الواضح أن الشاعر أقحم قوله « طوق الضي » لكي يكمل الشطر بغير حاجة ظاهرة . وننتهي حد المقارنة بين القطعتين إلى أن شوقي لم يخالفه التوجيه في معارضته لابن زيدون . إذ إن أبيات الأندلسي بتناسكها وإحكامها وعنائيتها المسابة أثبت قطعة رائعة لا مجال للمقارنة بينها وبين قصيدة شوقي نأياها التسعة حتى بعد حذف ما حقه من حصولها

وقد كان جديراً بشوقي . وهو الذي عرف كيف يحذف من شعره عند نشر ديوانه ما وآه دون المستوى المطلوب . أن يتأمل ما اختاره وبعد النظر علقارنا بينه وبين الأصل الذي يعارضه في حياد وإتصاف . فلو أنه فعل لما تردد في حذف ما اختار أيضا . بل لأعرض جملة عن هذا العمل العقيم الذي يقيد فيه طاقته الشعرية بقيود قساسة . ونعني به أمثال هذه المعارضة

غير أن الذي حدث هو العكس تماما . إذ ظل شوقي صادرا في معارضاته . بل إنه كلما تقدمت به السس والتجربة ازداد إمعانا في المعارضة حتى إنها تحولت في شعره في المسوات الأنخيرة إلى « حالة مرعبة » . وأصبحت جنابة حقيقية على شعره . وقد استشرى داء المعارضة هذا في شعر شوقي في مناه الأندلسي حتى شمل كل إنتاجه هناك . فلم يسلم منه إلا ما لا يكاد يذكر .

شوقي في إسبانيا

الرحلة إلى إسبانيا

في الثامن عشر من شهر سبتمبر سنة ١٩١٤ تعين بريطانيا عرض نظام الحماية على مصر بعد مشوب الحرب العالمية الأولى في أغسطس من هذه السنة . وفي اليوم التالي تعلن بريطانيا حرب الخديو عباس حلمي ، وكان الخديو آنذاك في رباطة للآستانة ، ومن المعروف أن تركيا انضمت عند بداية الحرب إلى ألمانيا ، وأن هوى عباس حلمي كان مع الأتراك والألمان . فاسر لإجبار فرصة عيابه ، وعزلوه عن الحكم ، واستبدلوا به حسين كامل الذي هو سلطانا على مصر ، إذ كان إنجليزى الميرل

وقد فاجأت الحرب شوقي وهو في الآستانة مع أسرته في رفقة الخديو عباس ، فنصحته عباس حلمي نفسه بأن يعود إلى مصر خوفا من أن تنقطع المواصلات وتسد عليه طريق العودة بسبب الحرب ، فعاد شوقي وهو يعرف أن مركزه مهدد لما هو معروف من ولائه وإخلاصه للخديو المعزول .

وتحقق عطاوف الشاعر ، إذ لا تلبث السلطات العسكرية في مصر أن تقرر في أوائل سنة ١٩١٥ نفيه عن البلاد وتدفع له اختيار مناه في بلد مجاهد

ووقع اختيار شوقي على إسبانيا ، وكان اختياراً أشبه ما يكون بالقدر المحتوم الذي لا حيلة في رده ، إذ لم يبق على أحياد في الحرب . فضلا عن إسبانيا . إلا سويسرا وبعض البلاد الإسكندنافية في أقصى الشمال الأوروبي ، ولم تكن الرحلة إلى هذه البلاد الأخيرة ميسورة ولا آمنة ، وهكذا اضطر شوقي اضطراراً إلى « اختيار » إسبانيا ، لاسيما وأن الرحلة البحرية المباشرة كانت ممكنة إلى موانئها . وقد يكون الشاعر آثرها لما كان يعرفه من ماضيها العربي الإسلامي ، وإن لم يد منه قبل ذلك اهتمام بها ولا رغبة في التبرجج عليها . وهو الذي وصل إلى مشارفها حينما قضى شهرين على الحدود بين فرنسا وبينها في سنوات دراسته في فرنسا ، ثم قضى شهراً وبعض

شهر صاف : بحر ترو عبره من السواحل الإسبانية

«... عجب حكم القديس هل يذكر شوق آل ذلك الحواجر الذي دأب فيه «السج» (وهو بحر المتوسط) منذ خمس عشرة سنة. حينما سأله الشاعر أن يحمله إلى إسبانيا. فقرعه الشبح على هتافه هذه البلاد واشتغاله بحالها. «ولم يكن من رجالها ولا له عيش في ظلها» ٢ «هاهي ذى الساعة قد حانت لكي يحمله الملك...» ٣ «مكثها لا يظلا» ٤ «وسعد له عيش في ظلها» ٥ «يتد إلى مع سواب» ٦

«بعد شوق المدهود مع أسيرة إلى مياه السويس حيث يستعمل بحره «الدهود» من الصعيد متوجهة إلى برشلونة» ٧ «وبرك مصر حرما مضطرب في نفسه مشاعر المصعب المكبوت. فهو يهوى إلى مياه كما هوى «الدهود» من قبل. ويبدد من السلطة الاستعمارية التي «عنت تحكم في مصر مصر منذ أكثر من ثلاثين سنة. غير أن الشاعر رأى في هذا الميأه ما يمكن أن يصيبه. فقد كان يعرف أن السلطات البريطانية تنظر إليه في ربة وتوحس وأنها تترصد به الدوائر منذ عزل الخديو السابق وعرض النهاية. وما أكثر ما تعرضت «كرمة اس هامي» للتعطيش خلال الشهور الماضية. كما أن شوق يرى أن كثيرا من أولئك الذين كانوا يترددون إليه ويترددون على داره قد انقصوا عنه ونكروا له منذ أصبح «مشبوها» في نظر السلطة. وقد آله ذلك وأوحى في نفسه جرحا لم يتدمل أبدا طوال سنوات التي حتى إنه بعد عودته إلى مصر ظل يذكر أولئك «الحواجر» الذين كثر وجوههم في محته. كما تكشف البغى بقايا»

شكرت الفلك يوم حوت وحل فيها المحار في شكر المحرما فأنت أرحم من كل أنف كأنف الهت في الفرح انتصاها ومنظر كل حيوان يراى بوجه كاليفى رمى الطايا» ٨

وهو يذكر في مناه الحاسدين والشامنين، ويطلعها رغبة بقول فيها : قالت لبيت فقلت ذلك منزل وزفقه كبل يحميه وورقه قالت لقد شئت الحود فقلت لو دام الزمان لغابت حلاله» ٩

وكان يرافق شوق في المرحلة زوجه وولدها على وحشى وابته أمينة وحبيته بها والمربة التركية وحامدان والطامي» ١٠

ونعبر السمية قناة السويس متوجهة إلى مرسيليا ومنها تواصل الرحلة حتى نبلغ مياه برشلونة بعد أن تعرضت لعاصفة هائلة قيل وصبرها إلى مرسيليا. وقد كان هذا اليوم واحداً من أشق يومين في حياة شوق على ما يستدل من مذكرته الخاص أحمد عبد الوهاب أبو الكر» ١١

في برشلونة

ويترك شوق ومنه أسرته وطلاته الكبيرة في أحد فنادق المدينة فيقيم عدة أسابيع، ثم ينتقل إلى منزل مستأجره في صاحبة من

صواحي المدينة وهي فالنبريرا Vallvulera ، وهي صاحبة ربيعة جميلة تقع في الطرف الشمالى العربى من المدينة على سفح جبل اليبداي Dabadiho الذى يرتفع إلى أكثر من خمسمائة متر عن سطح البحر» ١٢

ويذكر الدكتور صالح الأشرف في شوق احتار برشلونة لقيم بها لأنها الميناء الوحيد القريب المجاذ على البحر المتوسط مما يتيح له سرعة العوده إلى مصر حينما تسمح السلطات له بذلك. وذلك لأنه لم يكن يظن أن معامه سوف يطول في مناه. بل كان يتوهم أن الحرب لن تطول أكثر من ستة أشهر وأن الخوفا التركى لن يتأخر في تحرير مصر من سطوة «السياحين الإقليم» ١٣ ومن بين شاعر أن يعرف ما يجتوئه له العذر. وهو أن إقامته في هذه المدينة سوف تمتد أربع سنوات كاملة» ١٤

وبعد. فكيف كان معام شوق في برشلونة. ومع كان يقضى وقته طوال هذه السج» ١٥

لو أننا استقرنا ما أنتجته شوق من شعر ونثر خلال مدة معامه لما أفادنا ذلك الكثير، فهو لا يكاد يتحدثنا عن المدينة ولا عن تجاربه في إسبانيا ولا عن حياة الناس فيها. اللهم إلا إشارات عابرة مقتضبة لا تكاد تغنى شيئا. ولولا أن ابنه حينما أفادنا بمحصول طبيب من أخبار أبيه وتفاصيل حياته هناك لكاث فترة المي في أكثر فترات حياة أمير الشعراء عموصا وحدا. ولن يطيل بالحديث عن هذه الأخبار عن كتاب حسن شوق عن أبيه ما يكفي حصول القارىء. وقد استقصى الدكتور صالح الأشرف خلاصة هذه الأخبار بما يعنى من تكرارها» ١٦

غير أننا لا نملك إلا أن نسأل : ما الذى أهوى شوق بأن يظل طوال هذه المدة في برشلونة بغير أن يتنقل عنها ويحول في أنحاء إسبانيا ؟ وإسبانيا كانت دائما بلداً يعزى بالسياحة والتجوال. من طيحتها ومدنها وريفها من التنوع والحال ما يجعل من «العرب في مأكبا متعة نادرة» ولقد أشرنا من قبل إلى أن الشعراء والأدباء الفرنسيين الرومانسيين الذين قرأ لهم شوق وهوى شابه المبكر كانوا يرون في إسبانيا عللا غريبا غلبا بالألوان التي يمتزج فيها الشرق بالغرب. فكانوا يقبلون على الرحلة إليها والسياسة فيها. وأمدتهم هذه السباحات بحيلة خصبة من التجارب أثرت إنتاجهم الأدبى من شعر وقصص ومسرح. فلماذا قنع شوق في برشلونة لا يتركها ما كنا إلا في الأسابيع الأخيرة من مقامه في إسبانيا ؟ وأغرب ما في الأمر هو أن السائح الأجيب القادم من أى بلد أوروبى أو أمريكى لا تتاح له فرصة زيارة إسبانيا حتى يكون أول ما يشرع فيه هو المصق قنما إلى الجنوب... إلى المقاطعات اللانالى إلى مارال الإيبى يطلقون عليها اسم «الأندلس Andalusia»... «مما ورثوه عن العرب» ١٧ «وهي : قرطبة، وإشبيلية، وغرناطة، وجيان، ومالقة،

وقادس وذلك حتى بطانوا بها مخلفات الحصار العربية والإسلامية . ومارالب هذه المناطق حتى اليوم أكثر ما يجذب السائح وشده شداً إلى إسبانيا . أليس غرضاً ألا هكر شوق في ريادة الحبوب ، إلا بعد أن أعلنت نهاية الحرب وسمح له بالعودة إلى مصر ، وهو العربي المسلم الذي كان أولى الناس بتأمل الآثار العربية الإسلامية في الأندلس ؟ ثم إن شوق ليس سائداً عادياً ، بل هو شعر مرهف الحس ، وهو بعد ذلك عميق الإحساس بالماضي ، حتى إن شعره كان دائماً مد شانه المبكر معرضاً لأحداث التاريخ ، بل لعله كان أكثر شعراء عصر الإحياء قدرة على استخلاص المعبر والعظات من هذه الأحداث !

مد يحظر على المال في تبرير عروف شوق عن الرحلة المبكرة إلى لأندلس ما يذكره الدكتور صالح الأشر من أن « خوف الشاعر من انقطاع المال عنه وعن أسرته [كان] لا يزياله أبداً »^(١٣٥) . وهو سبب وجيه بغير شك ، ولكنه ليس كافياً ، فإذا كان صحيحاً أن المال قد انقطع عنه مرة طوال ستة أشهر ، فإنه كان قبل هذا الانقطاع ويعد في صحة من المال ، وقد كانت نفقات الحياة في برشلونة دائماً أكثر منها في المدن الأندلسية التي عرفت دائماً بأن الحياة فيها أرخص وأصح مؤونة من غيرها من مناطق إسبانيا ، ولا سيما في تلك السوات التي قصاها شوق هناك ، إذ لم تكن قد جرت بها جفاف السباح بعد كما هو الأمر في السوات الأخرى

غرب حقا هذا العروف من جانب شوق عن التجول في إسبانيا وعن اسفر إلى لأندلس . ولما نجد في تعليقه إلا أمراً واحداً ، هو ذلك الاكتئاب الشديد الذي كان ملازماً له في فترة من فترات حياته ، إذ يبدو أنه كان واقعاً تحت سيطرة حزن محض جعله لا يبتسح بظم الحياة ولا يتمتع في هذا الجو الجديد . لقد كان شوق في مصر يحس بمكانته وسلطانه .. كان هو المتربع على عرش الشعر حتى قبل أن يبيع أمراً للشراء ، وكان القراء في مصر والعالم العربي كله ينتظرون ما يعود به براعه في شوق ولحمة ، وكان رجل محتسح يأنس إلى الناس ويأنس إليه الناس^(١٣٦) ، ثم إذا به يرى نفسه فجأة في ذلك الركن القصي مفرداً لا يؤنس وحدته إلا أفراد أسرته ، غريباً بصطرب في أرجاء المدينة الماثلة فلا يحفل به أحد أبداً جاء أو ذهب . كان شوق أشبه بـ « ذلك الملتزم الكار أو أبطال الرياضة الذين تضطربهم بعض الظروف من كبر في السن ، أو عجز عن العمل إلى الاعتزال ، فإذا هم وهم الذين يؤودوا من قبل على تسلط الأضواء وتصعيق الجاهل ، وقد انقطع كل ذلك عنهم فجأة ، فاصبحوا لا يكاد أحد يعبرهم التماثلاً وما أكثر ما يصاب أمثال هؤلاء بأزمات نفسية حادة تجعلهم يفقدون الرغبة في الحياة . ولست أظن شوق إلا وقد أصابه شيء من ذلك جعله يعزى على نفسه ، فلا يتخاطب أحداً ولا يخاطبه أحد . والذي يتأمل شعره في قصائده الأندلسية يحس بحوالي اكتئاب سيظراً عليه سيطرة كاملة ، فهو مثل « نالغ الطلح » الذي خاطبه في « أندلسية » .. طائر مقصوص الخناج . صحيح أنه كان في إسبانيا ظليلاً لم يبعه أحد من الذهب إلى حيث شاء ، إلا أنه كان من وحدته وأحزانه في قصص الإعلاق !

حياة شوق في برشلونة

برشلونة مدينة ماثلة بالنشاط والحركة .. ليست هي العاصمة ولكنها أكبر من مدريد وأزخر بالحياة منها ، فهي أعظم مراكز إسبانيا التجارية والصناعية ، والناس فيها لا يكفون عن الحركة والعمل . ولهذا فإن مستوى المعيشة فيها كان دائماً ومارل أعلى منه في سائر مدن إسبانيا . وأهلها من الفطال قوم جادون يحبون العمل ، ويحبون المتعة أيضاً حباً يفرعون من أعمالهم ويخلون إلى أنفسهم ، هي أشبه مدن إسبانيا بمدن أوروبا الكبيرة . ولا سيما مدن فرنسا القريبة منها . بل إن لحسهم العطلاية - وهم يعتزون بها فيسمونها لغة لا هجة - عدد و مركز وسط بين لإسبانية (القشالة) والفرنسية^(١٣٧) . وهم - نعمتهم الخصري يعدون أنفسهم مطلوبين لأن برشلونة - حل للكان الذي هي حديره به فتصح عاصمة إسبانيا . وهذا فقد كانت لديهم دائماً نزعات انفصالية كانت تتجدد بين وقت وآخر ، وما زالت حية حتى اليوم . قل أن يحل شوق نزيلاً لبرشلونة بسوات قلته كانت المدينة تحل بالحركات اليسارية المتطرفة التي كان قومها من الطبقة العاملة ، وقد وصل الأمر إلى حد إعلان ثورة عارمة قده من أطلقت عليهم الحكومة المركزية في مدريد اسم « القوميين » . وقد بلغ التمرد مداه في سنة ١٩٠٩ حينما اشبك الثائرون مع قوات الأمن في معركة دامية خلال ما يسمى بـ « الأسبوع العاصف » . *Senuna Trugca* . ولم تستطع حكومة الرئيس ماورا *Maura* أن تمصع المتمردين إلا بعد جهود مصيبة . كان ذلك قبل حلول شوق بالمدينة بست سوات . وهذه الأحوال في السوات التالية ، ولكنه كان كهدهو الجمر تحت الرماد .

ومع ذلك فأهل قطلونية يحبون حياتهم بالطول والعرض ، وهم يحبون للمتعة بكل جوارحهم . وقد سجل ابن الشاعر حسين شوق ذلك تسجيلاً صادقا حينما قال : « إن أهلي [أهل برشلونة] من أكثر الناس حياء للسرور والسرور ، وإن ملاهيهم كانت تظل مفتحة الأبواب حتى صباح الديك »^(١٣٨)

نعم ، ولكن شوق واحد في هذه الملاهي وما تقدمه من منع . فهو شبح يقرب من الخس . وهو فعلا عن ذلك أب وحده . وفي لأهله ، حريص على الروابط التي تجمعهم بأسرته . وهو لا يجد الرءاء من أحزانه وغرته إلا وهو بين أفراد هذه الأسرة التي يحيا حب التقديس . صحيح أنه يشرب ويستجيد الشراب^(١٣٩) . وفي إسبانيا من أجود ألوانه الكثير ، غير أنه في شره غير مسرف ، وهو يعتمد مجالس الشراب كما فيها من مطارحات وأحاديث لا يستند الشرب سيراها

إذن كيف كان شوق يعصى وقت فراغه الطويل ؟ وكيف كان يقطع هذه الساعات التي كانت تمر عليه بطيئة متاملة ؟ لقد كان شوق عميق الإحساس بنقل الصراع حتى إنه بعد من السطولة أن يصل المرء المطالة

فكنت أستمع على الطرم يسات فكر ليس باللموم استنفع الفراغ والعطالة ويظهر من يملأ البطالة^(١٤٠)

شوق والثقافة الإسبانية

والحقيقة أن وقت الشاعر لم يكن مرعاً كله . فهو مسئول عن تربية أولاده وتعليمهم ، وقد انتدب لذلك عدداً من المدرسين مدرسة تعلم ابنه حسين الألمانية ، ومدرسين يعلم علياً وأميناً الفرنسية ، وهو نفسه يشغل بتدريس العربية لأبنائه ، فضلاً عن أنه بدأ منذ أول إقامته في برشلونة في تعلم اللغة الإسبانية . وذكر حسين شوق في معرض الحديث عن أرحومة « دول العرب وعظماء الإسلام » أنها « دول ما ألهه أيوه في الملى وأنه كتبها كلها على كتاب النحو الإسباني الذي كان يتعم به الإسبانية^{١٨١} . على أنه يصيف بعد ذلك أنه تعلم هذه اللغة ، وإن ظل يطقه بها غير سليم . غير أني أشك في أن شوق أحاد الإسبانية ، علو أن الأمر كان كذلك لعرف كيف بطلع على أديها ويتعم منه . والأرجح أنه لم يتجاوز مبادئ هذه اللغة ، وأنه عرف منها ما لا عى عنه لكن يتمكن من التعامل اليومي مع مطالب الحياة لا أكثر من ذلك . وشاهدنا في ذلك هو ما أنتجه من أدب في الأندلس ، فهو لا يصور أى قدر ولو متوسط من معرفة الإسبانية ، فضلاً عن الاطلاع على شئ من أديها .

الجزر الأدنى في إسبانيا .

وهذا أمر غريب حقا ، فإننا كنا نتوقع من شوق أن يوجه جلّ لاهل بعض اهتمامه إلى الجزر الأدنى السائد في إسبانيا ~~الاسبانية~~ وأنه حاول أن يفتح على هذا النحو لأول نزوله ببرشلونة ، حتى رآه عمل على تعلم اللغة الإسبانية ، وكان يوسعه أن يتعلم هذه اللغة بسرعة ، إذ كانت تعبته على ذلك إحادته للغة الفرنسية ، وقد كان بشهادة من عرفوه بحس الكلام بها والقراءة ، بل يجبل لنا لأول وهلة أن إقامته في برشلونة بالذات سوف تيسر عليه الاتصال بالثقافة الإسبانية على نحو الفصل عما لو أقام في منطقة أخرى غير منطقة كتالونية Catalunya ، ذلك لأن اللغة التي يستخدمها القطلانيون كما ذكرنا بفة في مركز متوسط بين الفرنسية والإسبانية ، حتى إن العرسى الذي ينزل بها يمكنه للكلام مع أهلها بالفرنسية فيفهمه الناس ويستطيع فهمهم .

وكانت إسبانيا في الوقت الذي قضاه شوق في ربوعها موج نشاط ثقافى وأدبى عظيم ، وهذه الفترة التي توافق المربع الأول من القرن العشرين تعد من أعصب فترات الأدب الإسباني وأكثرها طموحاً إلى التجدد .

في هذه السنوات ظهرت اللغات الأولى للجيل المعروف باسم جيل ٩٨ والسر في هذه التسمية هو أن سنة ١٨٩٨ التي محبت اسمها لهذا الجيل هي التي تمت فيها تصفية الإمبراطورية الإسبانية بعد الحرب الدائرة بين إسبانيا والولايات المتحدة ، هذه الحرب التي تانمها شوق واختصها بمقترات من مقال كتبه في سنة ١٨٩٨ كما سبق أن رأينا

لم تكن هذه المستعمرات التي فقدتها إسبانيا بعد الحرب ذات نال ، فهي لا تتجاوز كوبا وپورتوريكو والفلبين وحريره حوام في المحيط الهادى ، ولكن حول الكارثة كان ما كشفت عنه من فلامس السياسة الإسبانية الخارجية والداخلية ، وأحسن الشعب الإسباني يلخزى والعار بعد أن صلاحه ساسه على طول قرن كامل ، وأدى هذا بالفكرين والأدياء الإسباني إلى أن يتأملوا تلك الكفة ، وأن يشعروا أقلامهم في فقد أوصاعهم وتاريخهم وكيان أمنهم كله . وهكذا ولد ذلك الجيل من المفكرين والأدياء الذي انعكس تفكيره النقدي الحاد على كل مظاهر الأدب والفن ، فأبنا رأيه في فن نقار . وفي الشعر العنالى ، وفي الفن القصصى . وفي المسرح . وفي التفكير الدينى ، حتى في فن التصوير والموسيقى

أما في ميدان الشعر فقد كانت هناك هبة عظيمة بدأت أواخر القرن التاسع عشر بظهور ما يعرف باسم « الاتجاه الحديث » الذى ترجمه الشاعر البكاراجوى روبن داربو (١٨٦٧ - ١٩١٦) ، وكان هذا الاتجاه حلما للمذهب الرومانسى الذى كان في طريقه إلى الزوال خلال الربع الأخير من القرن التاسع عشر ، وكان أهم أعلامه خوسيه غوريلبا José Zorrilla (١٨١٧ - ١٨٩٣) ثم أن الاتجاه الحديث الذى كان يتم بقم الألفاظ وجرسه للموسيقى ودلالاتها على الألوان والظلال ، وكان من أعلامه ماريو ماتشادو (١٨٧٤ - ١٩٤٧) . وتعاصر هذا الاتجاه مع أعلام جيل ٩٨ الذين كان من أبرزهم ميغيل دى أونامورو (١٨٦٤ - ١٩٣٦) وأنتونيو ماتشادو (١٨٧٥ - ١٩٣٩) ورامون دل غاى إنكلان (١٨٦٩ - ١٩٣٥) . ومن بين الشعراء الذين استعادوا من الاتجاهين ، وإن كان قد انفرد بعد ذلك بمذهب خاص ، خوان رامون غيمبث (١٨٨١ - ١٩٥٨) الذى كان يدعو إلى مايسى بالشعر الخالص أو الجرد ، وهو أول من مال جائزة نوبل من الشعراء الإسبان (سنة ١٩٥٦)^{١٨٢}

وفي ميدان الأدب القصصى كان يسود إسبانيا في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل العشرين الاتجاه الطبى للمح في الواقعية . وكان من أعلامه خوسيه مارييا دى بيريدا (١٨٣٣ - ١٩١٦) وبيريث جبالدوس (١٨٤٣ - ١٩٢٠) وإميليا باردو بان (١٨٥١ - ١٩٢١) وبلاسكو إيبانيت (١٨٦٧ - ١٩٢٨) . وفي أوائل القرن العشرين ظهرت بواكير جيل ٩٨ من الروائيين من أمثال أونامورو وأنتونين (١٨٧٤ - ١٩٦٧) وپيو باروخا (١٨٧٢ - ١٩٥٦)^{١٨٣}

وأما الأدب المسرحى فلاند أن تشير إلى شخصية الشاعر العنالى والمسرحى خوسيه دى ثوريلبا (١٨١٧ - ١٨٩٣) . وهو بعد من الاتجاه الرومانسى ، وقد بدأ حياته متأثراً بميكثور هوجو . واشتهر بمصانده للمشاهدة من تاريخ إسبانيا في العصور الوسطى ومن الملاحم البطولية القديمة ، وقد أدى به ذلك إلى الاهتمام بالبح الأدبى بصفة خاصة ، وفي شعره تصوير رائع لمرئاطة الإسلاميه ولانسا في ديوانه « الشرقيات » (وهو العموال الذى استخدمه هوجو

من قبل) ، وقصيدته الملحمية «عزناطة» . وقد شارك في الكتابة للمسرح فأنف «دون خوان تينوريو» التي أصبحت تمثل منذ عرضها الأول في سنة ١٨٤٤ في أول نوفمبر من كل عام (يوم للوق) حتى اليوم ، وهي خير ما يمثل المسرح الرومانسي . وخلال الربع الأخير من القرن الماضي وأوائل القرن العشرين سيطر على المسرح الإسباني إسبانيا حوسية دي إتشيجاراي (١٨٣٢ - ١٩١٦) ، ومسرحه رومانسي الطابع إلا أنه اتجه لا إلى التاريخ القديم بل إلى الموضوعات الملودرامية العاطفية ، وتندو في مسرحه الصعفة الثانية الدقيقة ، وتأثر في مسرحياته الأخيرة بإيس ، وصنم مسرح مما يصر اتجاهه إلى الرمزية . وإتشيجاراي هو أول من طار بخاترة حول من المسرحيين الإسبان في سنة ١٩٠٤ . وقد جعله على عرش المسرح خاضعاً بينافتي (١٨٦٦ - ١٩٥٤) وهو من أنجب الكتاب إنتاجاً وأعظمهم ثرواً ومن أشهر مسرحياته «ديا المصالح» (١٩٠٩) و «الحب الحرام» (١٩١٣) ^(٨١) . وكان بينافتي ثانياً مؤلف مسرحي بنال جائزة بوبل في سنة ١٩٢٢ . وكانت الاتجاهات المسرحية متعددة خلال هذه السنوات . فقد كان هناك من اهتم بالطابع الوعظي لتعصى مثل ليجارس ريفاس (١٨٦٧ - ١٩٣٨) ، والمسرح الشعري مستهم من التاريخ الإسباني وكذلك الكتاتين البرشوليين خايتو جرو (١٨٧٧ - ١٩٥٨) وإدواردو ماركينا (١٨٧٩ - ١٩٤٦) . ومن اهتم بالمسرح العالي الذي يعالج موضوعات متعلقة بحياة الأندلسيين (سكان جنوب إسبانيا) مثل الأخوين بيراكي وسيراين أليارث كسير (١٨٧١ - ١٩٣٨ و ١٨٧٣ - ١٩١٤) من طرازها في معالجة الموضوعات الشعبية كارلوس أريشيس (١٨٦٦ - ١٩٤٣) الذي أفرغ جهده في مسرح عالي ديمر طابع وعظي ^(٨٢) .

وبما أننا نبحث في تصوير الحياة الأدبية في إسبانيا خلال أواخر القرن الماضي وأوائل هذا القرن لكن نتهي إلى أن إسبانيا التي عاش شوقي في ربوعها خلال سني معاه لم تكن قراً مجدياً ، بل كانت فيها حياة أدبية زاهرة بالنشاط ، ولا سيما في ميدان الشعر بغنائي والمسرحي . وهما محالا عمل شوقي ، وقد أوردنا فيما سبق أسماء أعلام لهذه الفنون الأدبية كانوا معاصرين لشوقي ، وكان بعضهم مطروحا بين أئدي الناس أو معروفا على المسارح خلال السنوات التي قضاها في برشلونة .

ومن بين هؤلاء الأعلام من قدرت له شهرة عالمية وترجمت ثمرات فكره إلى لغات أجنبية . حتى ظهر جائزة بوبل وكانت برشلونة مصفاة خاصة - ومراكز - ساهبه إلى نشر إنتاج هؤلاء الأدباء أو عرض آثارهم مسرحية . وما أكبر انكسب التي نشر الروايات التي تعرض في ندائهم لصلابة قبل أن نشر أو تعرض في مدريد .

فإن كان شوقي من هذه الحركة الأدبية " وهل حاول أن يتبع في معاه ما كانت تتحه فرائح الشعراء والكتاب الإسبان " وهل تردد على مسرح الكثيره التي حفلت برشلونة والتي كانت تقدم محصولا بالغ الوفاء والخصوبة والنوع من الروايات مسرحية " وهذا مع العلم بأن الكتاب والشعراء الإسبان لم يدعوا إلى الانهماك بالتاريخ العربي الاسلامي في أعمالهم

الأدبية ، وكان حريا شوقي أن يشعر بشيء من الفصول على الأقل لثامنة ما يكتبونه حول ماضي إسبانيا العربي !

الحقيقة أن شوقي كان يحول عن كل ذلك ، فلما راه في شعره ولا نثره يشير بكلمة واحدة إلى هذا الجو الأدبي الإسباني مع أنه حاول منذ قدومه تعلم اللغة الإسبانية ، وكانت اللغة هي سبيله إلى الاحتكاك بأدب هذه اللغة . والحقيقة أن هذا شيء مؤسف لأن شوقي ، بطلاقة الشعرية الكبيرة ، وبمبالا يكره عليه أحد من كونه رائداً للمسرح الشعري ، لم يحاول أن يتطلع على أدب هذه البلاد .

ولما نعيم هذه الظاهرة قد سبق أن أشرنا إلى جو الاكتاب الذي كان يسيطر عليه وهو في معاه البرشلوني ، وهو الذي جعله لا يكاد يتدقق طم الحياة . فظل مغلوبا على معاه ، عاكفا في برجه العاجي ، يهتر ذكرياته القاصية ويلوأن حاسه لتعلم اللغة الإسبانية سرعان ما تبهرت ، ولم يجد معاه من عمل يرجى به ساعات فراغه الطويلة إلا مطالعة ما حملته معه من كتب عربية

زاد شوقي الثقافي في المنفى

ومن المؤسف أننا لا نحرف على وجه التفصيل ما هي هذه الكتب التي حملها شوقي معه . ويذكر الأستاذ حسين شوقي أن من بين هذه الكتب كتاب «فتح الطبيب» للمفري ^(٨٣) ، ويمكن أن نضيف إليه - استنتاجا - بعض الكتب الأخرى مثل «العقد الفريد» لابن عبدبره ، فقد كان هذا الكتاب من أحب الكتب إليه ، وكان لا يكف عن مطالعته حتى ظهور مرضه الأخير ^(٨٤) . ويمكن أن نضيف إلى هذا الزاد الأندلسي كتاب «فلاذد العليان» لابن حاقان ، وتاريخ ابن خلدون ، أو على الأقل مقدمته التي وردت في آخرها موشحة ابن الخطيب العربي ، وهي التي عارضها شوقي بعد ذلك . ولا نظن أن بضاعة شوقي من الكتب الأندلسية وللبرية تجاوزت ذلك بكثير ، إذ لم يكن قد طبع من التراث الأندلسي إلا شيء ضئيل . أما الكتب الشرقية فيمكن أن يذكر منها تاريخ ابن الأثير ، والأغانى ^(٨٥) ، والكشكول الذي كان أول كتاب أدبي قرأه ^(٨٦) . وأما اللواوين فلا بد أنه حمل منها جملة صالحة ، وأول ما تذكره منها دواوين المتنبي والبحتري ، والبياه زهير ، وربما جار أن تلحق بها ديوان ابن خفاجة الذي أثنى عليه في مقدمة أول طبعة للشوقيات ، وكذلك بعض الكتب القديمة وبعض المعاجم

ولم يكن هذا بالزاد الكثير الذي يكتبه خلال سني معاه الأربع ، ولهذا فقد طلب شوقي إلى صديقه أحمد زكي باشا (شيخ المرونة) أن يبحث إليه بالمزيد من الكتب ، فأرسلها إليه ، غير أن الرقيب العسكري ردها إلى مرسلها في اليوم التالي ^(٨٧) .

وعلى كل حال فيبدو أن شوقي لم يكن قارئاً مدياً للقراءة صبوراً على معاناتها ، ويذكر سكرتيره أبو البر وهو يسجل آخر سني حياته أنه كانت له «مكتبة حافلة بالكتب القيمة وبها ما يزيد عن الألف سفر عربي وعن الخصاصة بالفرنسية والتركية» ^(٨٨) . وليس هذا المدد ما تقدمه الكتب الذي يتناسب ومكتبة أمير الشعراء . أما الدكتور طه

حسب فإنه يسجل أن شوق كان في أول أمره كثير القراءة ولكنه قصر بعد ذلك وتراجع ، مع أن وسائل الثقافة أتيحت له كما لم تتح لغيره مثل حافظ إبراهيم ، إذ كان له من النعم والترف والراحة ما كان يستطيع معه أن يفرغ للدرس ساعات من سائر بين حين وحين^(٩١) . ومثل هذا الحكم مجده أيضاً عند العقاد فهو في تعليقه على مرثته محمد فرید يقول إن راد شوق من القراءة لم يكن بعد الأربعين يتعدى للفحص والواد^(٩٢)

والحقيقة أننا لا نستطيع أن ندمع عن شوق هذه التهمة ، فإذا كان ما حملة من كتب قللاً ، وإذا كان حريصاً على الاستزادة من مصادر الثقافة فهل كان يصجره ذلك في مناه حتى بعد أن رد الرقيب العسكري في مصر مجموعة الكتب التي طلبها من صديقه أحمد زكي باشا ؟ ألم يكن في وسعه على الأقل أن يحصل على الكتب العربية التي كانت تشر خلال مدة إقامته في برشونة في إسبانيا نفسها ؟ ألم يكن في وسعه أن يتصل بمراكز الدراسات العربية في هذه البلاد ويأخذ الاستشراق ، ولم تكن حيلة هؤلاء تضيق عن الحصول على قدر لا بأس به من الكتب العربية التي نعيهم على عملهم ؟

الدراسات العربية في إسبانيا

وبقودنا هذا إلى الحديث عن جر الدراسات العربية في إسبانيا خلال أواخر القرن التاسع وأوائل العشرين . والحقيقة أن هذه الفترة كانت من أزهر فترات الاستشراق الإسباني منذ أن يفت يسكوال دي جابانجوس للدراسات العربية والإسلامية من جموده ها سوبعد حابانجوس (لدى عاش بين سنتي ١٨٠٩ و ١٨٩٧) رائداً لضرب جديد من الدراسات الأندلسية يقوم على تعميم صحيح لمصارة العرب في إسبانيا وتقدير إنجازاتها ، ومن أهم أعماله ترجمته لكتاب نفع الطب إلى الإنجليزية ونشره لعديد من النصوص الأندلسية والموريسكية . غير أن أهم مسجراته على الإطلاق هو إعداده لطائفة كبيرة من تلاميذه عملوا للدراسات العربية طوال القرن التاسع عشر وأوائل العشرين ، نذكر في مقدمتهم فرانسيسكو كوديرا (١٨٣٦ - ١٩١٧) الذي قام بنشر مجموعة ضخمة من المصادر الأندلسية تحت عنوان « المكتبة العربية الإسبانية » منها تاريخ علماء الأندلس لابن الفرص ، والصلة لابن بشكوال ، والتكلمة لابن الأبار ، ونية المنس للصب ، وفهرسة ابن خير التي أعانه على إخراجها تلميذه خوليان ريبيرا . فضلاً عن عمل الشر والتحقيق أصدر كوديرا دراسات كثيرة حول التاريخ الأندلسي عالج فيها هذا التاريخ بحسب وتقدير عظيم .

ويستوف بطرنا من بين هذه الدراسات المجلد الثامن الذي أصدره في سنة ١٩١٧ (أي في الفترة التي كان شوق خلالها في برشونة) ، وهو يعرّد فيه فصلاً كثيرة عن فصل العرب على الحضارة الإنسانية ، وتحدث عن حماطهم على التراث الثقافي القديم وإضافاتهم إلى رصيد البشرية من المعرفة ، ويقول : إن

العرب كانوا أكثر شعوب العصور القديمة والمتوسطى هنام بالعلم وأغزرهم تأليفا في شتى صفوف المعارف

ثم يشير إلى دور الأندلس الإسلامية في عملية تنظيم المعارف العربية ونقلها إلى أوروبا ، ويدعو من أجل ذلك إلى الاهتمام بالدراسات العربية في إسبانيا لا باعتبارها قرناً استشراقياً ، بل باعتبارها جزءاً من تراث إسبانيا الحضاري يمكن أن يعيد كثيراً في تجديد بهمة ملاده الفكرية ، وهذا يربط كوديرا بين الدراسات الأندلسية وواقع إسبانيا الثقافي والفكري في أيامه^(٩٣) . فقد كان اتجاه كثير من المفكرين المنتمين إلى حل ١٨٩٨ داعياً إلى ربط إسبانيا بالعصر الأوروبي ، فإذا بكودير يعرض دعوة مصدده بهذا لهد ، فيقول : إن من الخطأ العمل على « ثورة » إسبانيا (أي صفها بالصيغة الأوروبية) ، بل الواجب هو « تعريب » أوروبا . وعلى إسبانيا أن تسترد دورها الأندلسي القديم في هذا التعريب^(٩٤) وكانت هذه دعوة جريئة حقاً في ذلك الوقت الذي كان الناس في أوروبا وإسبانيا تتلألأ لا يرون في البلاد العربية إلا عدداً متعلها هو نسب لمطامع الدول الاستعمارية

كذلك يستوف بطرنا في هذا المجلد نفسه ما كتبه حول التاريخ الإسلامي لبرونة وجرنلة وبرشونة والامتداد العربي على جاني جبال البرنات (المغرب)^(٩٥)

ولكوديرا فضلاً عن هذه الأبحاث دراسة أخرى عن دوره المرابطين في الأندلس ، أصدرها في سرقطة سنة ١٨٩٩ ، وهي تعد من الدراسات الجديدة التي غيرت كثيراً من المفاهيم السائدة حول هذه اللولة ، وكان للمستشرق الهولندي رابهارت دوري الذي درس عصر الطوائف في الأندلس يرى أن المرابطين كانوا شعباً متبرراً جاهلاً حملة تعصبه الإسلامي على إفساد الحضارة الأندلسية التي كانت مزدهرة في عصر الطوائف . وأن كوديرا فأعاد بحث هذه المسألة ، وأصف دولة المرابطين وبتن فصلهم لا في حابة الإسلام في الأندلس بحسب ، بل كذلك في الحفاظ على مسجراته الحضارية في تلك البلاد^(٩٦) .

وإنما نشر بصمة خاصة إلى جهود كوديرا في دراساته العربية والأندلسية لأننا نرى من القريب والمؤسف أن شوق كان معاصراً لهذه الجهود ، التي كانت ثمراتها في متناول يده . ولو أنه عرفها وعرف صاحبها وتلاميذه - وكانوا يعملون في جامعة سرقطة وهي أقرب مدن إسبانيا الكبرى إلى برشونة حيث أقام شاعرنا طوال مساء - لأفاده ذلك كثيراً في تعميق معرفته بالتاريخ الأندلسي . ورغمما حمته ذلك على كتابة غير ما كتب في مسجراته « أميرة الأندلس » حيث اتبع الآراء التي نادى بها دوري ، فدافع عن المعتد بن عباد وغيره من ملوك الطوائف وشها حملة صعبة على المرابطين وهم الذين اضطلموا بعبه حابة الإسلام في الأندلس .

والعريب بعد ذلك أيضاً أن نسجل أن كوديرا كان من أول المستشرقين الإنسان الذين انعمت بهم وبين بعض العلماء المصريين روابط صداقة متينة ، فكان بذلك من أول من كسروا نطاق العزلة التي كان يعيشها الاستشراق الإسباني ، فحن معرف أنه كان يرسل

أحمد زكي باشا (شيخ العروة) برأس العالم المصري الكبير قد أعداه مصورة مخطوطة جديدة من كتاب «التكلم» لابن الأبار لم يكن كوديرا قد اطلع عليها أثناء نشره لهذا الكتاب في مدريد سنة ١٨٨٦ ، معهد بها كوديرا لأحد تلاميذه وهو أنجل جوتالث بالثيا ، وقام هذا بشر الأبحاث الواردة في هذه المخطوطة ، ومجموعة من الاستدراكات على الطبعة السابقة ، وصدرت هذه الإصدارات ضمن مجموعة من الدراسات العربية في مدريد سنة ١٩١٥^(١٠٨) .

أحمد زكي باشا هذا هو نفسه صديق شوق الحميم الذي طلب إليه أمير الشعراء أن يبحث إليه بمجموعة من الكتب العربية. فعال دون ذلك الرقيب العسكري البريطاني . ألم يكن في وسع شوق محكم هذه تصديقه مشتركة أن يحاول معرفة كوديرا وأصحابه وتلاميذه من المستعدين بالدراسات العربية ، فيعرف مآلدهم ويعرفوا مآلديه^(١٠٩) ؟ وإسبان كما يعرف شعب كرم يساعد الغريب ويحفي به ، وهم طيو المعاشرة بالفنون ويؤفون ، ولو أن شوق سمى إليهم بأعاسوا إليه دراغا ، وهل يشك أحد في أنهم لو عرفوا شوق وهم يحاولون نشر النصوص العربية وما فيها من شعر وأدب لتلقوا فرحاً ولعمدوا سعادة غامرة حينما يعلمون أن كثير شعراء العربية يعيش بين ظهرانيهم ؟ كان يوسعهم حينئذ أن يمدوا شوق بالكثير مما يعرفون حول تاريخ العرب وآثارهم في بلادهم وكان في وسعه أن يجدهم بالكثير مما علمه ومعارفه بأسرار اللغة العربية مما يعرف هو ويجهلون .

ولندكر أن كوديرا كان خلال هذه السنوات التي عاشها شوق في إسبانيا بمثابة شيس تدور في فلكها كواكب نهضة كثيرة^(١١٠) كان على تلاميذه من توفروا على دراسة الأدب ، فذكر منهم صاحب الأثير إلى نفسه حوليان ريبيرا (١٨٥٨ - ١٩٣٤) الذي تولى على دولبة الشعر المحمدي والمعاني ، وطلع في سنة ١٩١٢ بطريقة جديدة حول أرجال ابن قزمان ، وهي نظرية قلر طأ أن تفتح أبواب البحث العلمي الخصب حول نبي الموشحة والزجل الأندلسيين ، وريبيرا هو الذي نشر عدداً من النصوص الأندلسية المهمة مثل كتاب قصاة الأندلس للخشني (سنة ١٩١٤) ثم تاريخ افتتاح الأندلس لابن القوطية (١٩٢٧) ، وكان مثل استاده مقلدا للثقافة العربية والإسلامية أعظم التحدير . وكان من تلاميذ كوديرا كذلك حسين بلاثيوس (١٨٧١ - ١٩٤٤) الذي أصدر فيما بين ١٩١٤ و ١٩١٩ دراسات عديدة حول الغرال وغيره من أعلام المقلعة والتصوف ، ثم أصدر في سنة ١٩١٩ دراسته الثورية الرائدة حول تأثير قصة الإسراء والمعراج في الكوميديا الإلهية لسانتي . وكان من تلاميذ كوديرا جوتالث بالثيا (١٨٨٩ - ١٩٤٩) الذي كتب كتابين موجزين تيمم ، أحدهما حول تاريخ المسلمين في الأندلس ، والآخر حول تاريخ الفكر الأندلسي^(١١١) .

كان شوق محرم من كل ذلك قابعا في داره صاحبه قائمديرا ، حارفا عن لقاء الناس ، وهو يجتر ذكريات أمهاده في مصر ، ويستلهم الفراغ والبطالة ، يتكرار النظر فيها حمله معه من كتب ودواوين قليلة ، دون أن يفكر في ريادة حصيلة حتى من هذه الكتب ، وهو قد فتح تنقاه في برشلونة التي لم يكن لها من الماسي

المعنى الإسلامي إلا ما لا يريد على قرن من الزمان^(١١٢) . بل إنه حتى لم يحاول تتبع هذا التاريخ ومعركة شيء عنه ، ولو فعل لوجد صلاته بها كان يكتبه كوديرا في تلك السنوات حول هذا الموضوع بالذات ، إذ كان يمثل جانباً من اهتماماته كما رأينا ، كما أنه لم يحاول زيارة دار المحفوظات في برشلونة نفسها^(١١٣) ، وفيها مجموعة كبيرة من الوثائق العربية ، من بينها معاهدات تجارية بين ملوك أراغون وسلاطين المماليك بمصر وغيرهم من ملوك الإسلام في المغرب . وقد توفر على هذه الوثائق اثنان من تلاميذ كوديرا بشرها فيها قدراً لا بأس به^(١١٤) .

نهاية المنفى

هكذا بقي شوق في برشلونة حتى انتهت الحرب العالمية في أواخر سنة ١٩١٨ وبعده نأى السباح له بالعودة إلى الوطن ، وطار قلبه فرحاً ، وهم يشد رحاله إلى مصر ، إلا أن السلطات لم تسمح له بأن يشر الرحلة على الفور ، ومن ناحية أخرى وصل إليه مأودة والدته هت ذلك في عهده . وحينئذ حينئذ فقط فكر في ريادة حموي إسبانيا والتمل برؤية ما في مديها من آثار عربية^(١١٥) . ومعنى ذلك أنه لو سمح له بالعودة لعادر إسبانيا بغير أن يعرف مدن الأندلس ولقائه بذلك شطراً منها من أندلسياته ١

ويشد شوق رحاله على عجل فيستقل باخرة تحمله إلى جزر البليار ، فيسول في «بلما» عاصمة جزيرة ميورقة Palma de Mallorca . وبمضي هناك أسبوعاً لا ينتظر فيه أن يحاول معرفة شيء عن تاريخ العرب والإسلام في هذه الجزر وهو تاريخ طويل استمر نحو خمسة قرون ونصف قرن ، ثم يسافر بعد ذلك إلى مدريد ويمضي بعد عدة أيام إلى الحبوب مار ، فيبطله ، ويبدأ جولته في الأندلس بقرطبة ثم إلى إشبيلية ، ويعتزم رياره بقرطبة^(١١٦) . ثم يتأهب للعودة إلى مصر بعد أن بلغه في سنة ١٩١٩ نأى السباح له بالرجوع .

ومن هذا نرى أن جولته في ربوع الأندلس لم تعد أن تكون من طراز تلك الزيارات العابرة التي تنظمها شركات السياحة لمن بقاؤون بل إسبانيا للتعرف على معالمها التاريخية على نحو عاطف سريع . غير أن القارق هنا هو أن شوق كان قد استعد لهذه الرحلة من قبل بقراءات حول تاريخ الأندلس وأدبها ، وهي قراءات أعادته بغير شك ، وإن ظلت في الواقع أقرب إلى السطحية وأبعد عن المعرفة الواجبة العميقة .

آثار شوق الأدبية في الأندلس

قصي شوق في إسبانيا أربع سنوات أنتج خلالها عدة من مؤهاته من الآثار الأدبية قام بإحصائها ونصيبها الدكتور صالحي الأثير الذي تولى على دراسة أندلسيات شوق أكثر هؤلاء الباحثين استقصاء واستيداً للموضوع^(١١٧) ، على أنه كان قد أقام دراسته على أساس ما كان معروفًا حتى وقت كتابته من آثار شوق الشعرية والمسرحية ، ولم يكن ديوان «الشوقيات المجهولة» الذي عني بتحقيقه الدكتور محمد سري

قد صدر بعد يجره ، وقد استطعنا أن نستخرج من هذا الديوان الجديد مادة أخرى يمكن أن تضاف إلى الأدبيات ، وإن كانت أقل مما كنا نتوقع ونورد فيها إلى تصنيفا موضوعيا لهذه الآثار الأدبية .

أولا الشعر الغنائي .

وهو يضم القصائد التالية

- ١ - « أندلسية » . وهي بوبته التي عارض بها نونية ابن زيدون وتقع في ثلاثة وثلاثين بيتا ، وتلحق بها ثلاثة أبيات من وزنها ورويا رسالة شعرية بحث بها إلى حافظ إبراهيم .
- ٢ - « الرحلة إلى الأندلس » وهي سببته التي عارض بها سببته البحرى ، وتقع في مائة بيت وعشرة أبيات
- ٣ - « موشحة صغر قرشي » وهي التي عارض بها موشحة لسان الدين بن الخطيب ، وتقع في ستة وعشرين بيتا^(١١٧) ، كل بيت يبلغ عشرة أشطار ، فهي تتألف من ٢٦٠ شطرا .
- ٤ - « مرقية لوالده » وهي مهيته التي عارض بها مرقية المنهجي لحده ، وهي تتألف من اثنين وخمسين بيتا .
- ٥ - قصيدة نالبة في ذكر المنى ونجدة النى ، وهي تبلغ ثلاثة عشر بيتا .
- ٦ - أبيات نالبة متفرقة يبدو أنها بقية من قصيدة ضاع أكثرها في وصف يوم ربهى في برشلونة ، وحيلة ما بق من أبياتها تسعة عشر بيتا .

ثانيا : الشعر التاريخي .

وهو الذى يضمه كتاب « دول العرب وعظماء الإسلام » وهو مجموعة من الأراجيز التاريخية يبلغ عددها أربعة وعشرين قصيدة (بعد استبعاد موشحة « صغر قرشي ») ومجموع أبياتها ١٤٠٥ .

ثالثا : الآثار النثرية

وهي تضم عملين رئيسيين :
الأول مسرحية النثرية « أميرة الأندلس » .
والثاني قصول من كتاب « أسواق الذهب » .

• • •

وأول ما نلاحظه أن حصيلنا من شعر شوق الغنائي تبلغ في جملتها نحو أربع مائة بيت . وتروى قلة هذا القدر بالقياس إلى للدة التي قصاها في الأندلس ، لاسيا ونحن نعرف خصوصية قرعة شوق وسرعته في النظم مما شهد به الكثيرون من المتصلين به ، إذ يذكر سكرتيره أبو العز أنه نظم قصيدة « قل يا نعمت يوشع خمرنا » وهي تبلغ اثنين وثلاثين بيتا في نحو ساعة ونصف ساعة^(١١٨) ، وأنه نظم قصيدة « قم لاج جلى والله ومم من ياقوا » في حوالى الساعة^(١١٩) ، وأنه كان يعمل في رواياته المسرحية الأربع : على بك الكبير وقيز والبهيلة والست حدى في وقت واحد ، وعلى كل سكرتيره أبياتا من هذه أو تلك من المسرحيات^(١٢٠) . فإذا كان كل ما جادت به قرعة شوق على طول أربع سنوات لا يتجاوز أربع مائة بيت (أى بمعدل مائة بيت في السنة) فمن ذلك أنه قد أصابه ركود

وقصور وحزوف عن قول الشعر . وهو ما قد يوافق ما كان يستولى عليه من اكتئاب في مدة معناه ، فقد أدى به هذا الاكتئاب إلى حالة من الكسل والتراخي والتردد في العمل . على أننا مع ذلك لا نستبعد أن يكون شوق قد نظم شعرا غير الذى وصل إلينا ، إلا أنه لم يكشف عنه بعد . وإذا كنا نعرف أن شوق كان يلون شعره على نحو غير منظم - كما فعل حينما سجل قصائده الرجزية في « دول العرب وعظماء الإسلام » على صفحات كتاب النحر الإسباني^(١٢١) . فإنه لا بدحشا أن يكون شوق قد فعل مثل ذلك بشعر نظمه في معناه ولهذا فرمما كان من الصعب مراجعة الكتب التي كانت تؤسس شوق في وحده اليهطونية ، فقد تكشف هذه المراجعة عن آثار أخرى لشاعرنا لم تنشر بعد^(١٢٢)

ونلك ما نلاحظه هو أن معظم شعر شوق الغنائي معارضات لشعراء سابقين ، قصائده الأربع الكبرى ليست إلا معارضات لأربعة شعراء ، اثنان منهم أندلسيان ، هما ابن زيدون وابن الخطيب ، والثان مشرقيان هما البحرى والمنهجي ، ولا يبق بعد ذلك من شعره الداني الخالص إلا قصيدة وبعض قصيدة ، وى حوى شوق للمعارضة مظهر آخر من مظاهر ركود قريحته ، إذ هو يعنى أنه كان في حاجة إلى من يحركه ويستثيره للقول ، ما دام قد نعد على ينبوع الشعر في داخله أن يتضرر من تلقاء نفسه . وى اختياره للشاعرين الأندلسيين ما يكشف لنا عن ذوق شوق ولون حساسيته لما ابن زيدون فيبدو أن ألفته به لم تكن وليدة مقامه في الأندلس بل هى سابقة على هذا التاريخ ، فقد رأينا معارضة لإحدى مقطعاته من قبل في أثناء مقامه بمصر قبل معناه . وأما ابن الخطيب فقد تولدت عنده آيات في أيام المنى وخلال قراءاته في بعض الكتب الأندلسية أو المغربية ، ومعارضة شوق لابن الخطيب نجد بخرج لنا أول موشحة عمى الكلمة . أما ما سبق لشوق نظمه من شعر مشوع القول - وقد رأينا نماذج له من قبل مما كان نظمه في مصر - فهو من قبيل المسططات ، ولم تكن فكرة الموشحة واضحة في ذهنه .

ونبقى بعد ذلك قصيدتنا شوق اللتان كشف عنها ديوان « الشوقيات الموهولة » ، ولها على صغرهما ونقص إحدهما قيمة خاصة لأن الشاعر قد تجرد فيها من رقة المعارضة فاطلق التعبير فيها تلقائيا عويا جميلا على نحو يجعلنا نأسف لعدم عثورنا على أمثال لها فيما خلط شوق من شعر .

ونلاحظه ثالثه هى أن شوق بكتابه « دول العرب » قد حاول القيام بأول جهد حقيقى في تتبع التاريخ الإسلامى وصياغته ظا . صحيح أن شوق كان دائما مهتما بأحداث التاريخ ، وأنه استلهم منها كثيرا من شعره السابق ، غير أن إشارته التاريخية السابقة كانت رد عرضا في ثانيا قصائده . أما هنا فيبدو أنه شرع في عمل كبير ، غير أنه لم يواصله بشكل منهجى منظم .

ونلاحظ أيضا هنا يتعلق بتأججه النثرى أنه ألف للمسرح بعد اقتطاع طويل ، فقد ألف رواية على بك الكبير في أثناء دراسته في فرنسا (بين سنتي ١٨٩١ و ١٨٩٢) . وها هو ذا يعود للكتابة للمسرح وهو في إسبانيا بعد أكثر من عشرين سنة . ولابد أن لهذا

دلالة ذلك أن كاتب السيرة حبه المزمع مسوحاة من تجربته الاندلسية .
وإن كان هذا قد نشرها إلى أواخر سيرة حياته فلم تظهر إلا سنة
١٩٣٢

أما كتاب «أسواق الذهب» فهو فصول شريفة ، أكثرها
مترجم من كتب الأندلس . وقد نشر الكتاب في سنة ١٩٣٧ . غير أن المشكلة
فيه هي ما يعرف من مقدم شوقي له أنه كتب بعض مقالاته أو
معهدها وهو في معناه الأندلسي . غير أننا لا نستطيع أن نحدد أي
هذه الفصول كتب في مصر . بل التي أو بعده . وأنها كتب في
إسبانيا . وعلى هذا فإن «أسواق الذهب» يمكن أن يصدر جانب كبير
منها عن شوقي ذاته . غير أن الأمر هنا يتطلب دراسة متأنة
وخاصة في تاريخ الأدب في إسبانيا . وهذا ما سنرى
في كتابنا .

أولا الشعر الغنائي

١ - «أندلسية»

نظم شوقي هذه القصيدة في حدود سنة ١٩١٧ . يدل على ذلك
ما ورد في «الشوقيات المجهولة»^(١١٣) من أن شاعرا أرسل من
لأندلس إلى رئيس تحرير «الأهرام» يفتي من «أندلسية جديدة» .
وطبعت منه عرصتها على الشاعر إسماعيل باشا صبري لبيدي «أيه في
معناها عرصتها عليه وهما

يا ساري الشرق يرمى عن جوانبها بعد المدهور وهي من بلقياس
ترقرق الماء في دمع السماء وهما غلس الأسى لخصبنا الأرض يا كينا

جناحه صبري خمسة أبيات هي

بارامض الشرق كم نبت من شعر في الضلع دخلت عن جوانبها
للماء في قفل والدار في مهب قد حار كسبها لغير كسبها
لولا تذكر أيام لنا سلفت ما بات يكي صبا في لظى يا كينا
بدا الودى عرفوا لا علمكم وشاهدوا بحكم فعل الفتوى فيها
باسمة ضمنت ادبها سحرا فزهار أندلس هي بولدينا

وقد نشرت هذه المساحلة الشعرية في الأهرام بتاريخ ١٩ أبريل

١٩١٧

أما أبيات صبري فقد أعيد نشرها في مجلة الزهراء (في ربيع
١٣٤٦ / أغسطس - سبتمبر ١٩٢٧)^(١١٤) مع إضافة ثلاثة أبيات
أخرى لم تنشرها الأهرام وهي المطلع

بأنفق أندلس بروف بجبيننا بيت يضحك منا وهو يكيها

وبينان موضعها بين الثالث والرابع من القطعة السابقة :

لعل نبت في أطلال قرطبة في دار ولادة صبح ابن زهونا
أنقروا لخطابهم في حجر هكاهم واستمعوا ثم عافوا غير عافينا

ويظهر أن أبيات صبري قد أوحيت لشوقي بأبياته التي يقول فيها

من هذه القصيدة

ويا معطرة الوادي سرت سحرا فطاب كل طروح من مردينا

وما بعدها من أبيات كما أن شوقي عدل بعض الألفاظ في ثاني
البيت اللذي وردا في الديوان ، إذ جعله كما جاءت الرواية في
الديوان

ترقرق في دمع السماء وهما حاج لكنا لخصبنا الأرض يا كينا

وبدلنا هذا على أن شوقي حينما كتب إسماعيل صبري في أبريل

سنة ١٩١٧ لم يكن قد استكمل نظم نوتته بعد

والقصيدة معارضة لابن زيدون القرطبي في قصيدته التي قدمها
الفتح من حافان بقوله متحدثا عن حبه لولادة بنت المستكفي^(١١٥)
«أما دل يوم ولدو ولادة فتعد وياح دمه دوما ويهد
س من لده . وحب عره عهد . كتب إلها سدم عهدا
ونوكا ودها . وبعد من عرفها بالحب الذي عشيه ولامحاح
الذي حشه

أصحى الثاني بدلا من الثاني وناب هي طيب لقيانا بجلينا^(١١٦)

وقد قال من زيدون هذه القصيدة بعد اضطرابه للفرار من
وطنه إلى إشبيلية . ومنعه من العودة إلى بلده . فعث بقصيدته تلك
إلى محبته ولادة يعبر عن حبه إليها وألله لعراقها ، وأيد مقم على
عهدا منها حالت منه وبينها المقادير . وكان لهذه النوبة شهرة كبيرة
في كتب الأدب الأندلسي والشرق على السواء ، حتى لم يخل كتاب
من كتب المختارات من بعض أبيات . وإما الخديرة بهذه الشهرة فقد
وفق ابن زيدون فيها كل التوفيق . إذ عر عن موحد الحب في رقة
تدل عن صدق الحرية . لاسم وهو بق . بين أياه وصانه ويأم
فراقه . ويأمت النظر أيضا في القصيدة ابتداءها الموسيق الذي يجعل
من أيا في حسن ثلث الكلمات والحروف . ولعل من زيدون
استحسن من نقاد الأدب القدماء بهذه القصيدة لقب «بجذري
الأندلس» فهو أشبه الشعراء صلا بالبحري في دقة حبه للموسيقى
وتوفيقه في اختيار الألفاظ . ويأتي شوقي فيقع اختباره عن هذه
القصيدة لكي يستهل معارضاته الأندلسية فيظم بربته^(١١٧)

بالباح الطلع أشبه عروبا نغمي لواديت أم ناسي لوادينا

وبلاحظ أن شوقي في معارضاته يحاول أن يختار من شعر من
معارضه ما قبل في جو صبي مشابه للجو الذي يمل عليه شعره هو ،
نعت لا تكون المعارضة مجرد تحريص لفظي ، وهو بذلك يبيّن شعره
أن يصدر عن تجربة أقرب إلى الصدق ، على الرغم مما في المعارضة
أصلا من اصطناع وتكلف . فالشاعران هنا يعبران عن تجربتين
مقاربتين ، كلاهما مني مجد عن وطنه تحول بينه وبين معاهده التي
بصير إليها ظروف القاهرة وأيد ياطشة . ابن زيدون يسمعه بوجهور
الذي أعظمهم وأساء إليهم من العودة إلى قرطبة . وشوقي يحرص
عليه السلطة الاستعمارية التي تحتل البلاد أن يظل مضا عن بلاده
غير أن المارق بين الترحيل هو أن ابن زيدون عاشق بصيه مرق
حيته المق في قرطبة . وشوقي عاشق أنف ولكن بوطه

ولا تطلب المقارنة بين القصيدتين ، فقد كتب حولها الكثير ، غير أن علينا - ونحن في معرض الحديث عن الأندلس في شعر شوقي - أن نرى نصيب هذه البلاد من توبة شوقي

إن ما ذكرناه حول اختلاف الظروف التي أحاطت بالقصيدتين هو الذي جعل حظ الأندلس من «أندلسية» شوقي بالغ الصالة ، فالقصيدة قبل كل شيء ، تنس بالوطن وحب إلى ونصوير لألم الغربة ولهذا فإن صورة مصر لا الأندلس هي التي تسيطر عليها سطرة كاملة ، وهي صورة مدمنة ، فهي عين من الخلد تنق ساكنها ماء مسكى كالكاخود ، وهي مأكهة للحاصرين وأكواب من الرحيق تملأ - وما سبل إذ قل حذل - عنها إلى ذهب ، وهي الوطن مقدس مهد لأساء في سبل ألقب م موسى بولده ودعة عالية ومن رجاء سباء أسى بو ، لطف

لكن مصر وإن أغصت على مقله عبي من الخلد بالكافور تلتها

ومصر كالكرم ذي الإحسان لا كهة خاضعين وأكواب لبانها

والبل قبل كالدنيا إذا انحطت لو كان فيها وفاء للمصالحا
التي على الأرض حتى ردها ذبا ماء لسا به الإكسر فوطيا
أعداء من بجة الثابت والرسمت على جوابه الأحرار من سبنا

عاد ، كانت قصيدة ابن زيدون مازجة هامة لما شق لفرق القهر بينه وبين محبوبته ، فإن قصيدة شوقي قد تحولت إلى أعنة حربية ليس عن وطنه ، ولكن موسيقاها التي بدأت حربية مأكية لا تلت أن تتصاعد حتى تتحول القصيدة إلى نشيد وطني عالي التراب ، وذلك منذ بدأ الشاعر يتأسك ويحاول التجلد والتخبط على محته

عن البراليت خاض النار جوهريا ولم بين يده التفتت غالبا
ولا يحول لنا صبح ولا عطل إذا نطروا كالحرياء شلتيا
لم تزل الشمس ميزانا ولا صفت في ملكها الضخم عرشا على ودينا

ولا يسي الشاعر ما كلف به من المدح بأعناد مصر لما صبة التي جعلت منها سيدة على العام قبل أباطرة روما ، ولا يسي في تعداد مآثر مصر القديمة أن يشير إلى الأهرام وما تمثله من مخلود ذلك المهد وتغديه الزمس

وهذه الأرض من سهل ومن جبل قبل الفياصر دماها فراعيا
ولم يفتح حجراً يبرز على حبر في الأرض إلا على آثار يتبا
كان أهرام مصر حائط بهت به يد الدهر لبيان ثلتيا
إبرانه من عليا مقاصره على القرون ولا يبق الأوليا

وهكذا نحصى القصيدة في ذكر مصر والشوق إليها ، ولا يسي الشاعر البار بأمة الصبور أن يحتم القصيدة بأمله في العودة حيث قد استودع الله في حطوان كترأ يطلبه ويشتاق إليه ، تماماً كما يشتاق إلى مصر أمه الأخرى .

إلا حينما لمصر أو له شجنا لم تنر في هوى الأملق شاجنا

أما الأندلس فلم يتحدث عنها شوقي إلا حديثاً غابراً لا يحاور عدة آيات - وقد كان إسماعيل صيرى في جوابه ليتبه قد ساءله عما إذا كان قد تبين دمع ابن زيدون في دار ولادة من أطلال قرطبة ولكن شوقي كان مشغولاً عن ولادة وابن زيدون - وإن كان هو الذي ألهمه قصيدته - فقد كان له من اتعنى بمصر وأحب إليها ما يجعله يتجاهل الحواب هذا مصلاً عن أن شوقي لم يكن قد أتى بعد شيئاً من «أطلال قرطبة» ولا غيرها من آثار العرب في الأندلس

ومع ذلك فما كان له وهو المقيم في ربوع هذه البلاد أن يحسبها من ذكر ، ولكنه ذكر عام غائم الصورة . يكنى الشاعر فيه بالإشارة البعيدة إلى ملك العرب المسالم في هذه البلاد وإن أنه كان مبياً على الدين والأخلاق ، وإلى وقوفه على أطلال هذا الملك وبكائه إياه . وهو ما يكرر التعبير الشائع في وصف الأندلس من أنها كانت صورة من الفردوس

آه لنا نازحي إليك بأندلس وإن حلقنا ودينا من رواينا
رسم وقتنا على رسم الوفاء له بجيش بالدمع والإجلال بشنا
لشعة لآتال الأرض أنصهم ولا صغارهم إلا مصلبا
لو لم يسودوا يدب في صبة الناس كانت لهم أنطالهم دينا
لم نسر من حرم إلا إلى حرم كالخمر من بابل سارت لدارينا
لما بها الخلد ثابت عته نسله كالحل الرد خيرها وسريسا
سقى لرواحم ثماء كلما قارت دمورها نظمت منها مرانيا
كانت عيون قلوبنا لمحرك وكند يوظف في الغزب السلاطينا

هذه الأيات هي كل ما يتطرق بالأندلس من قصيدة شوقي ، والمحققة أنها أضف أجزاء القصيدة ، فالحديث فيها عن ماضي الإسلام في هذه البلاد من الكلام المكرور المعروف الذي لا يرحق قائله إلى الوقوف على رسوم ملك المسلمين الزائل هناك ، وبما لفته في الحديث عن دموع القواف التي سكيا الشاعر على ثرى موك الأندلس ، حتى كاد هذا الثرى يتحرك وحتى أوشك السلاطين أن يشفقوا من غوة الموت - كل ذلك من ضروب التهويل التي تكشف عن زيف تجربة شوقي ، فهو لم يقف على رسوم أي أثر أندلسي ، ولم ينرف دمة على قبر أي سلطان إلا تحيلاً من حصة غراءاته في التاريخ الأندلسي وهو قابع في داره البرشونية

ومع ذلك فإن توبة شوقي تظل رائعة من روائع شعره لا لما نصتته من ذكر الأندلس ، بل لما فيها من تنف بمصر نابض بالحياة ، ومن موسيقى حربية عرف كيف يصور بها ألام العرب واسق
٢ - «الرحلة إلى الأندلس»

تحت هذا العنوان نظم شوقي مبيته المشهورة
احتلال القهار والليل يسي الأكراب في الصبا وأيام أنسى^{١١٨}

وقدم لما مخفمة نثرية مسجوعة تألق في صياغها ونحدث فيها عن مناسبات . وهو يصرح بأنه حيناً وصمت الحرب أوزارها وأقل السلام رأى الشاعر نفسه تندعه لزيارة الأندلس فقصده إليه من برشلونة حتى تكتمل عيانه برؤية آثار العرب هناك

ومعنى ذلك أن رحلته إلى الأندلس كانت في نهاية سنة ١٩١٨ أو في أوائل ١٩١٩ وذلك بعد أن طعمه نياً السباح له بالعودة إلى مصر ، رأى أن الواجب يقضى عليه بمطالعة آثار العرب في الأندلس قبل عودته النهائية إلى مصر وهذا هو الأمر الذي ذكرنا من قبل أنه جعلنا نأسف لئلا شوق في زيارة آثار العرب هناك إلى ذلك الوقت . وكان حرياً بشوق أن يجعل هذه الزيارة من أول ما يصطلم به بعد وصوله إلى إسبانيا ، ولو أنه حصل توقعنا منه أن يكون للأندلس حظ أوفر من شعره ، وأن تكون تجربته الشعرية الحاصلة من معرفته للآثار الإسلامية وتأمله إياها أعمق وأجيب .

وقد أهدانا ابن الشاعر بأخبار مفصلة عن هذه الرحلة ، كما تم بالقطار من برشلونة إلى مدريد ومنها إلى قرطبة بعد مرور عابر بطليطلة ، ومن قرطبة توجه الشاعر إلى إشبيلية ، ثم إلى غرناطة حيث بقي أياماً يحتم بها رحلته الأندلسية . وبعد ذلك يستقل الباخرة إلى جوا بإيطاليا ومنها بالقطار إلى البندقية ثم يتوجه من هناك للبناء محرراً إلى الإسكندرية (١١٩)

وهذه الجولة التي يبدأها الزائر بقرطبة وينتهي بغرناطة مروراً بإشبيلية هي الجولة التقليدية المعتادة التي تنظم للسائح ، فهذه المدن هي أهم المواقع الرئيسية التي تقوم عليها أشهر الآثار الإسلامية الأندلسية . المسجد الجامع بقرطبة ، وقصور بني صليح والموحدين بإشبيلية وحصن غرناطة ، والحقيقة أن للمسلمين في جنوب إسبانيا وفي غير هذه المحاضر الكبرى آثاراً كثيرة لا يحيط بها الحصر ، وهي إن لم تكن في شهرة العالم التي أشرنا إليها فإنها لا تقل عن تلك دلالة . من السائح المتجمل الذي يريد أن يعرف محيطاً من حضارة المسلمين في هذه البلاد هو الذي يقنع بمثل تلك الجولة التي يقرأ على الطريقة الأمريكية ، وما أكثر ما نرى في إسبانيا مثل هذه الزيارات التي تنظمها شركات السياحة لمجموعات كبيرة من السباح الأحباب يسوقهم سوق القطيع لكي يروهم تلك الآثار الإسلامية في المواقع الثلاث الأندلسية ، ومعهم دائماً دليل محترف جاهل يردد على مسامعهم ترديد البياعات كلمات حفظها حول تاريخ هذه الآثار ويتقبل السائح البريء ما يبدل إليه به الدليل من شرح أكثره غلط وتحييط وأحاديث خرافة . ولو أن شوق زار الأندلس زيارة متأنية هادئة لكان أمره غير أمر هؤلاء السباح ولاستعاد من جوده كثيراً مما كان حرياً بأن يثرى تجربته ، ولو أن شوق استعمل مقامه في برشلونة فانصل بالمشغلين بالدراسات العربية والإسلامية من العلماء المتشربين في شتى المدن الإسبانية لأعطاه ذلك على أن يكون تصويره للأندلس أشمل وأعمق .

ومع ذلك فقد نياً شوق بعض التهيؤ لهذه الزيارة ، بعد كان يؤمنه في وحدته البرشلونية عدد من الكتب الأندلسية مثل نصح الطبيب للمفردى وملائمة العقائد لابن خاقان مما كمل له معرفة مقبولة بما قدرت له ريارته من آثار .

على أن شوق ظل دائماً أسيراً للأدب الشرقي في معناه ، حتى تقديم هذه الأندلسية الجديدة يصرح لنا بأن البحري كان رقيقه في ذلك الترحال ويظل لنا ذلك بأنه ما بلغ من جلى الأثر . وجباً

الحجرة ، وهو يجهل بذلك لتصور معارضته للبحري في مسيسته التي وصف بها إيوان كسرى

صت ملى عا يسندس ملى
وقرطمت عن جينا كل جس

ويقول شوق بعد ذلك : « ثم جعلت أروض القول على هذا الروى وأعالمه على هذا الورى حتى نظمت هذه القافية المهلهلة ، وأعصت هذه الكلمة الرقيقة » (١٢٠)

« إن هذا القول عريب من شوق ، فحين يقفه من شاعر مدح يشدو القول في أول عهده بالشعر ، أما أن يقول شوق الذي تجاوز مرحلة النصح والاكتمال فهو أمر لا يفسره إلا هذا المزيج المتناقص في نفس شوق من طموح إلى التفوق على شاعره المفصل البحري من ناحية . ومن اندفاع إلى تكبير شاعريته بفيود فرصه هو على نفسه

ويبدو طموح شوق في كونه أطال قصيدته إطالة مفرطة فبلغت مائة وعشرة أبيات ، على حين كانت قصيدة البحري ستة وخمسين بيتاً . ولكن تلك الإطالة جئت على كثير من أبيات السبية الشوقية بد أنت ترواني كثير منها متكلفة كأنها أجبرت قسراً على الاتحاد أمكنة في أواخر الأبيات ، والحقيقة أن الألفاظ المتباعدة بحرف السين مسوطة بحرف ساكن وقبله حرف متحرك كما يقتضيه بحر الخفيف ليست كثيرة في المعجم ، فأدى ذلك بشوق إلى اقتناص ألفاظ غريبة معجبه يبدو قلقها واضحاً . ولضرب عليها بعض الأمثلة : نفس (ضرب النواقيس) ، قس (موضع بين الفرما والعريش كان معروفاً بصناعة النسيج الموشى) ، بحسى (بكل النصر) ، فطس ، وصف للجن أن به ليقابل بينه وبين أبي الفول الموصوف بأنه أظلم الأنف) ، عس (البقاء شبه بها الريح التي امتطاهما الشعر) ، دمس (الأرض اللينة) ، حرس (المطعم من الدهر) ، عس (الحراسة الليلية) ، محسن (مسي) ، فرس (شدة البرد) وهكذا . وأسوأ ما لي الأمر أن هذه الألفاظ ، وكثير منها غير شعري ، أتى في أواخر الأبيات ، فأصبحت غرابتها وقلة استعمالها أثراً لا تحوّل دون تمام فهم معاني الأبيات ، وتفسد الحرس الخامس الذي كان يمكن أن يصل عليها جبالاً موسيقياً

هذا من ناحية الشكل الذي اتخذه شوق قالبا لقصيدته أما من ناحية الموضوع فقد نياً شوق هذه - كما فعل من قبل في النوبة - لحو حسى قريب من جو الشاعر الذي يستعد لمعارضته . أما البحري فقد وقف على إيوان كسرى بالمدائن فوصف أطلاله وصفا جدد به ذكره ، فكانت مسيسته هي التي « بقى بها كسرى في ديوانه أضعاف ما بقى شخصه في إيوانه » على حد قول صاحب « الفتح القسى في الفتح القسى » كلى نقل عه شوق ، وكان هذا شاهداً على « حسن قيام الشعر على الآثار » وكيف تتجدد الديار في بيوتها بعد الأندلس ، وأما شوق - هذا أراد مقصده كذلك أن يحدد ذكر الآثار الأندلسية التي وصف بها خال ريارته للثلاث - قرطبة وإشبيلية وغرناطة

على أنه شاعر في بطل المقصد والمذهب بين الشعراء ، فالبحتري وقف على آثار قوم غير قومه ، فأنشأ يدكرهم ويوه بمجدهم ، ولينه وقف عند المدح بحصاره عرس - بل إنه بعد من ذلك إلى السحرية من بداعة العرب وحشونة عيشهم وورثاة ميانهم في شوعية ذميمة ما كنا لسعرها من شاعر مثل إسماعيل بن يسار أو بشار بن برد ، ولكن العراة في أن تطلق بها لسان شاعر عربي مثل البحتري

حليل لم تكن كإفلال سمدي
في فلكار من السياس ملس
ومساع - لولا الخطيئة من -
لم تطلقها معاة ، عرس ، وعرس .

و ، شوقي فكان هدفه من قصيدته هو الإشادة بحمد العرب في الأندلس والمدح عما حموه فيها من آثار

وطيبي أن ترى نصيب الأندلس من هذه القصيدة أو فر من نصيبها في النونية التي لم يرمها إلا إشارات باهتة مشوشة عن حصار العرب في هذه البلاد . هذا وإن كان الشاعر الذي لم يصب وطنه عن خباله لم يصل إلى ذكر الأندلس إلا بعد أن أتقن نحو أربعين بيتاً من القصيدة في وصف مصر ومشاهدها ومعالم حضارتها الحديثة والقديمة ، والتعبير عن حبه إليها وشوقه إلى مطالعة معاهدها الحية من جديد .

وبدا شوقي في الحديث عن الأندلس في البيت الخامس بعد الأربعين لمهد له بالحديث عن دولة بني مروان التي مجددها عبد الرحمن الداخل في الأندلس ، ويسأل هذا السؤال التقليدي الذي عهدناه في مرثي المالك الزائلة :

أبى مروان في المفسارق عرس
أمرى وفي المفسارب كرس
سلبت منهم فرد عليها
نورها كل ليل العرفى سطر

ونلاحظ هنا كيف أدرك الإعياء قوافي شوقي فأدى به إلى التكلف والاعتساف ، كما نرى في المقابلة بين عرش المشرق وكرسى المغرب . ثم يتحدث عن قرطبة ويقارن بين حصارها إذ أصبحت قرية صغيرة بعد أن كانت هي المحكة في مصير الغرب الإسلامي والمسيحي على السواء على أيام عبد الرحمن الناصر :

لم يسره سوى لى قرطبي
لست فيه هبة القصر عرس
خلبت ساحل المحيط وضطت
لح السور من شرع وقلس
لست سجلت في القصور ومن لب
هنا من قصر في منازل قصر
وكأن سلبت للعلم بيتا
فبه مالمعقول من كل درس
لما في البلاد شرقا وغربا
حجه القوم من قلبه وقس

وهو هنا يسترجع مشاهد حياته قرطبة في القرن الرابع الهجري وفصور الخلفاء الأمويين ، وما كان فيها من بيوت للعلم التي كان يحج إليها المسلمون والنصارى على السواء . والصورة هنا مسترعة عن الكتب التي مرأها حول ماضي قرطبة في عصور ازدهارها في أيام الناصر لدين الله . وشغل شوق الخليفة الأندلسي العظيم في موكله وفي تديره لأموال البلاد ، لاني مملكته الإسلامية فحسب ، بل كذلك في هيته على الإمارات النصرانية في أيامه ، حينما كان يومه أن يعزل أمير ويولي غيره

وعلى الحسنة الحلالمة والسما
صر نور الخمسين تحت السدرس
يسر السراج عن صفارق ، دون ،
وعلى بسمة جسر العرس

أراد شوقي أن يجعل كل هذه الأفكار في بيتيه ، فأتت الصورة متراحة تضيق بها كلمات البيتين ، متاعرة لا يتصل بعضها ببعض . إذ يريد الشاعر هنا أن يتحدث عن عظمة موكل الخليفة وهو متوجه لفلاة الجمعة ، ثم هيته وهو يتوسط جيشه تحقق عليه اليأس ، ثم يتقل فجأة إلى الحديث عن سياسته وقدرته على عزل أمراء النصارى وتوليهم . وقد أراد شوقي أن يقول علينا معرفته بألقاب أمراء النصارى ، ذكر «الدون» (ولها إجماع غير كرم ، دا أنطت معها العربي) ، مع أن لقب دون Don (احتصار للقب اللاتيني Dominus) إما هو يقابل لقب «السيد» ، وكان يحمله في الماضي نبلاء النصارى . ولكنه اليوم شائع يستخدمه الناس جميعا ، ولما «البرنس» فقد استخدم شوقي صيغة الإنجيرية^(١٧٣) . وتبقى الصورة بعد ذلك مضطربة غائمة بينة التكلف

ثم يتحدث عن المسجد الجامع فيحدثنا عن حصاره وقد تحول إلى كنيسة ، ولكن ذلك لا يعبه ولا يستثيره ، إذ إنه ثراث لمجد صبار إلى عبي عليها السلام ، وكأن شوقي يعيد إلى ذاكرتنا تصويره لكنيسة أيا صوفيا التي استحال إلى مسجد^(١٧٤) :

كنيسة صارت إلى مسجد
مسجد المسجد لمجد
كانت لعمري حرمها لسانه
بمسرة الروح إلى أعمس

غير أن الصورة هنا معكوسة . ويصف شوقي المسجد الجامع قبلجا إلى المعلقة والتحويل مشيا إياه في علوه وشموحه قبل نهال وقدر . ويتحدث عن عرابه للرمرى الذي فصل في زخارفه الأبصار ، وعن استواء سواريه حتى كأنها الأفتات التي كان يحفظها قلم الورير ابن مقلة

ورسبى من البيوت عرس
جوار الألف غير معلوم عرس
نسر من عهد وكرات
صار للروح في اللول الأمس

بلغ الحجم قوة ونهاى
 بين ثلاثى فى الأساس وفلسف
 مرمز تصبح الوطر فيه
 وبسطول الذى عسلها فترى
 وموار كساتها فى السواء
 ففلسفات الوردى فى عرش طرس

والحققة أن هذه الأبيات قد قصرت عن تصوير ما يداخل
 تطالع مسجد قرطبة من روية وإحساس بالحلال والعظمة . وليس
 صحيحاً ما قد يفهمه القارئ من ارتفاع المسجد وعلو جدرانها . هو ما
 عبر عنه الشاعر مدحه الحجم ومساماته لخل ثلاثى مقدس . طرس
 حال المسجد الجامع نابعا من علو بناءه ، وإعما من جدار عمارته
 الصليب وارتفاعه التى تعد آية فى الإحكام والانساق . أما موارى
 الجامع (أى أعمدته) فإنها بانتظام صفوفها وبتشكلات نيجاتها
 وتشابكها تولد صورة نوحى بالقدسية ونعت فى النفس عزيمتها من
 الروية وعماينة الروح فى الوقت نفسه . ولكن شاعرنا لم يصور بها
 إلا الجانب الشكلى الظاهرى وهو استقامة جذوعها ، ثم بعد حق
 هذه الصورة التى ليس فيها كبير جمال ، فشبها بألفات كتبها ذلك
 الوزير الخطاط . وهو تشبيه فائر لا يكاد يوحى بشئ .

ثم يتحدث عن المنبر . فلا يعلق مدحه من ذكر بانه إلا أنه كان
 يعتليه فصحاء الخطباء من أمثال مندر بن سعيد فاضل الجماعة فى
 قرطبة على أيام الناصر ، وعن مكان المصطفى العزائى الذى كان
 الأندلسيون يعززون بوجوده فى مسجدهم . ويحتم كلامه عن المسجد
 بغير حنيفة تاريخية ليس هناك من لا يعرفها وهو أنه من بناء عبد
 الرحمن الداخل وحلفائه من بعده .

منبر تحت مسند من حلال
 لم يزل يكسبه نور تحت عرس
 ومكان الكتاب يطرلك ريبا
 ورفه غائبها فسدو لفسر
 صنعة الخصال البزك فى الفرس
 ب وثق له صياح شمس

وكنا نتظر بعد الكلام عن قرطبة أن يحدثنا الشاعر عن آثار
 إشبيلية التى رزقها رسلهم من بقره إلى قصور ابن عاد بها مسرحيته
 « أميرة الأندلس » ، ولكنه لا يشير إليها بشئ ، بل ينتقل إلى
 غرناطة ، ويخص قصر الحمراء مفرحكم بنى الأحمر ملوك غرناطة ،
 بذكر موقعها الذى يرى الناظر من قم جمال شلى

Sierra Nevada اضلة بالجلد

من قصره جلت بغير الدهر
 كمالجرح بين بصره ونسكس
 كسا البرق لونها الفسوخا
 لها الصبغون من طول فوس

حصن غرناطة ودور بنى الأحمر
 من حلال ويقتطع لندس
 جلال الشلج دوبا رأس شوى
 فربما منه فى عصاب بوس

وعصى فى وصف عرف الحمراء وأبنائها وصفا جملا إلا أنه
 أيضا لا يكاد يتناول إلا الجانب الشكلى السطحي ، ولا يكتسب بعض
 الحياة إلا حين يشير إلى ذكريات من سكنوا القصر من أمراء وأميرات
 حصن من سحر « الزباء » حظية السلطان أبى الحسن النصرى
 وحبيبها . وفى هذه الإشارة بالإح إلى الأساطير المتعلقة بالحق الثائرة
 فى آخر أيام غرناطة ، وفى نفس الوقت كان يسه القصر فيها دور كبير ،
 ولعل شوق جمع بعض هذه الأساطير من أحد أدلاء السياح فى قصر
 الحمراء ، وهى أساطير تتحدث عن مذبة بنى سراج وزراء غرناطة ،
 وما حلت من دماء مارالت تحصب حتى اليوم فاع الخوص الذى
 يصب فيه الماء من أفواه تماثيل السباع

ولرى مجلس السباع حلاء
 صفير الفاع من طباء رخص
 مرمز قلات الأسود حلبة
 كلفة الطفر ليهبات الحص
 لكر اللاد فى الحمار جالسا
 يستعصى على كسرالب مفس

ويشير إلى نهاية ملك المسلمين فى الأندلس وتسليم أبى عبد الله
 معاتب المدينة للمسلمين الكاتوليكيين ثم خروج مركبه الحربى الصامت
 لفتح الطريق بين معاد فى المغرب .

أعمر العهد بالجزيرة كانت
 بسند عرك من الصرماد وخرس
 فزاعها لفلون وابسة جبهى
 بساد بسالاس بين أسر وحس
 ومغاصبها مقالبه ملك
 بامها الفوارث المصير ببحس
 عسج الفوم فى كسلب عم
 عن حلفاء كمركب اللطس حرس
 ركسوا بالبحار نطقا وكانت
 تحت أبنائهم هى الصورش أس

ولعل هذه الأبيات فى تصوير مأساة السقوط الأخير هى أجمل
 ما فى قصيدة شوق . فيها حياة لأثرها فى أوصافه السابقة .
 ويستخلص شوق كمادته من المأساة موعظة خفية حول سياسة
 المالك وتديورها وما تنتهى إليه حين تقص على مقابدها بد حذرة
 مصيبة

رب بسسان فادم وجـ
 لشت وحن فوس
 بسرة السمس من لا كـ
 جرسان ولا نى جرس

وإذا ما أصاب بهلك قوم
وهي علق فجهه وهي نس

وكأنما رأى شوق وهو نصف وداع بني الأحمر لمرنطة أن يلتقي
هو أيضا بتحية وداع لإسبانيا على كرم استضافتها له ، معبر أن يشير
إحراج المستعمر منها في نفسه حقدا ولا حصة ، فهو يشبه إسبانيا
نخلة الخلد ويشيد باعتدال جوها وجمال مائها ، ويحرم كلامه
بالإشارة إلى أسنانه وما يدور به من فصل لإسبانيا التي شوقا في
كفها . وهي فصل لن بني شوق وأبناء عبر المحدث . والثناء
على سائر مآثرها

بإديارا سرت كساحل ظلا
وجي دانيسيا وسيليك انسر
هات السهل لاناجر فيها
بسطت ولاجادي بفسوس
لأحسن المهرن فوق ريباها
غير حور حوالثف لـ
كسرت أفرسي بظلك ريبا
روبا في ريبك واثنته عرس
هم يبر مصر لا الخبل لديم
مضاع ولا الصنيع يسي
من لسان على لسانك ولقي
وجسسان على لسانك صبر

وتحتم شوق مطوكة مدين اليتيم الرائي شير فيها إلى الماضي
وكيف ستخلص من دروس المعاصر
حسب هذه الطلول عظمت
من جديده على الدهور ودرس
وإذا فالك السيفات إلى الما
في لطف شيب عندك وجه الحفي

٣ - موشحة صقر قریش

هذه هي ثالثة أندلسيات شوق الكبار ، وقد أفردنا للحديث
عن قصة عبد الرحمن بن معاوية الداخل وملحمة دخوله الأندلس
بعد أن قتل العباسيون في الشرق بأسرته للرواية وورثا خلافة
الإسلام في سنة ١٣٢ هـ . (٧٥٠ م .) . فقد استطاع عبد الرحمن
الفرار من بني العباس ، وأمن في الحرب من موطنه في رصافة الشام
حتى وصل إلى ساحل الشمال الإمبريقي المظلل على أرض الأندلس .
وهناك استدعاه مولى بني أمية وحربهم القوي في الأندلس : فاجتار
المصير ، ولكن أمير الأندلس القائم حينئذ يوسف بن عبد الرحمن
الفهري لم يكن مستعدا للتسلم لهذا الأمير ، فهاجم معه حريا صروفا
أنه باتتصر عبد الرحمن وبنايسه إمارة بني أمية المستقلة في سنة
١٣٨ (٧٥٦) . وحاول أبو جعفر المنصور ثلث خلافا بني العباس
بشمال الثورات ضده في الأندلس ، ولكنه صرب على أيدي
التمرديين في صرامة وقوة حتى إن حصنه القلود أما جعفر المنصور هو

الذي أطلق عليه لقب «صقر قریش» اعترافا بعلو همته وحسن تديره
لذلك الملك الجديد الذي أورثه لأمانته من بعده

وقد رأى شوق أن يستلهم في هذه الملحمة ذات الموضوع
الأندلسي قالاً أندلسا خالصة كذلك ، فاجتار هذا النم الذي
اشكره الأندلسيون منذ أواخر القرن الثالث الهجري ، هذا وإن كانت
للموشحات في الغالب شعرا غنائيا وجدانيا لا يستخدم كثيرا في
الموضوعات القصصية الملحمية

ومن جديد نرى كيف تسيطر حمى المعارضة على شوق في هذه
الموشحة أيضا ، فهو يمارس بها موشحة لسان الدين بن الخطيب

جياذك السيف إذا السيف في
بصارمسان الوصل بسالاندلس
لم يمكن وصلك إلا حبيبا
في الكرى لوعليمة المحلل

ولعل الذي يبرر لشوق معارضة ابن الخطيب هنا هو أن الشاعر الوزير
المرنطلي نظم موشحته هذه وهو في المغرب حينما بنى إليه مع سلطانه
محمد بن أبي بكر في سنة ٧٦٠ (١٣٦٠) ، فظم هذه الموشحة
بشوق إلى بلاده ويصف معاهده فيها وبسببها إلى التسليم به
وقصائه بها أصابه من محنة التي فكان اشترك الشعراء في هذه
المرية التي فرضت عليها هو الذي أوحى لشوق بمعارضة صاحبه ،
ولهذا فقد بدأ موشحته الطويلة بمقدمة طويلة بشت أبيات (١٢٥) صبر
فيها أيضا عن آلام المرية والنس .

وقد كانت موشحة ابن الخطيب بدورها معارضة لموشحة سابقة
للشاعر الأندلسي إبراهيم بن سهل الإسرائيلي :

هل ترى طو الخبي ان عند حمي
قلب حب حله من مكسر
فهر وعرومكف مسيس
لصعب ربح الصبا سانس

وقد أورد ابن خلدون في مقدمته تأخرا موشحة ابن الخطيب
ملها المقرى في كتابه فتح القليب ، كما نقل أيضا أجزاء من موشحة
ابن سهل (١٢٦) . ولابد أن شوق قرأها وتغناها في كتاب «فتح
القليب» الذي كان من رفاة في معده

غير أن التشابه بين الموشحتين يصف عند مقدمه شوق التي بث فيها
الآلام وعداب غربته . غير أن شاعرنا لا يعبر عن هذه الآلام تعب
مباشرا وإنما مر فيها بنفسه بذلك السبل الحزين الذي قد
مؤنه . ومع أنه يعيش في ظل الحنة فإنه لا تكف عن تأمل الك
حيناً إلى الله (١٢٧)

من لستحو يستبصرى الما
بمصرح الشوق به في العمل
حي لسان وساجي العمل
أنش شرق الأرض من تفسد

سجل عذبه الجربان

بني في جبل الشعون ارتبكا
في سماء السندسجل مخلوق العباد
عالم الأرض عليه شسكا
كل منوحش في ظيل الحاد
من فلتصحك من حيث يكي
ابدى برسه والستيا
وحطوا خطوة تبخ مبرعر
وبسرى د حلدت ان حيا
فان ابد سدا دا قمر

وهو من سدى به دقا عصيا في جدد المقدمة . وفي وصفه لذلك
الليل الذي صلى عليه من هذه الكثير ثم في مناجاته لليل وفي
التاريخ من العباد ومن هذه . فكلاهما فاذح أهلك ولريق . ثم في
نأمله لأحرب الدنيا وتقلب صروفها . وهو تأمل بيه شوق بحكمة
واثقة

كسب ليدبا بعدها قبا

صرف من السهم لو لبوس
واسطر الساس جد من سلا
من سهام الدهر شجنه الفى

غير ان التوقيع لا يخالف الشاعر حيا بود بعد ذلك التهام أن
ينقل إلى قصة الداخل . فإذا به يوجه يداه إلى حشايه الشرق
بدعوهم إلى قراة سيرة ذلك البطل . ويسألهم إن كانوا يريدون منه
أن يروى لهم خبره . فنقل هذا النداء والسؤال في صوغه في هذا
الأسلوب التعليمي الوعظي بعد ان ذلك الحيز العالي الذي استهل به
شوق موشحته .

ثم يفيض في سرد الخبر يذكر نهاية الدولة الأموية وتآمر العباسيين
عليها . ويستطرد يذكر استعلائ طوائف المتمردين للدعوات الدينية
وتحدها وسيلة للوثوب بالسلطة . إلا أنه لا بدافع من الدولة
الأموية . بل يندد بما ارتكبه من مظالم ولا سيما في حق آل البيت .
ولا شك أن حديثه عن المخلوع التي غطاها المصلون إنما هو إشارة
إلى زيد بن علي بن الحسين الذي قتل في سنة ١٢٠ وانه بجي بن زيد
الذي قتل وصلب في سنة ١٢٦ . وقد جازاهم الله بظلمهم فابتلاهم
عن هو أظلم منهم

ومن هنا ينتقل إلى حرب عبد الرحمن الداخل من تكيل من
العباس . ثم يشير إلى تلك القصة للأسطورة . قصة عبوره الفرات هو
وتحيه الأصغر . وتلويح الحود لها من الشاطيء بأن يعودا ولها
الأمان . ثم ما كان من عودة أخيه الصغير ودخ الحود إياه

وتوقف شوق قللا يعود إلى إحدى استرسالات الغائبة
مخاطب من أسد به أسس لما أحاط به من محن وخطوب مدعوه

إلى التماؤل والتفكك تحمل الرجاء ، وليأخذ العبرة من عبد الرحمن
الداخل

أيا طيبات من قبل المات
لو إذا شئت حياة لمارحما
لاضيق ذرعك عند الأرمات
ان هي تشيبت وامل لرحما
ذلك الساعيل لاق مفلحات
لم يكن بامل بها مرحما
قصد تولى عسره وانصرمما
لضى من غلده لم يسيسن
رام بالمعرب مديكا فرمى
ابعد الصمير والفى السيسر

وكان الشاعر هنا يقيم بدور الخوقة في مصفها على ما يحدث على
النسج أوادوى في الحكاية الشعبية

وبعد فيتحدث عن سيرة الداخل الطويلة انصية عبر شال
إفريقية . ومن خلق به من عوال آياته مثل يدر خادمه . وعن إقلا
من المال إلا من بقية جوهر كانت بعثت إليه به أخته . ويصف
أحوال السبال الإفريق . وما كان يدور فيه من حروب وعفن عند
مرد الداخل به . ويتحدث عن أخلاق عبد الرحمن وحرمة
وانصرامه عن اللهو والصيد واهبانه بالحداد من الأعمال

ثم يخاطب الشاعر المركب التي اجتار عليها الداخل مضيق جبل
طارق إلى أرض الأندلس في استرسالة غنائية أخرى تحفف من
بصاف السرد التاريخي . وبعد بعد ذلك فيجمل في بيتين ما شاده
الداخل من ملك بن علي الخنق . ولا يدع شوق أبدي إياه مثل هذا
الحديث موعظة من موعظه التي بعد فيها الأخلاق أساسا لكل دولة
إثقة

وتخاطب الشاعر نفسه بعد ذلك ، ويسر به الخيال في تأمله
لأحوال الأندلس إبان عظمها وحضارتها ، ويتحيل ترف القصور
الأندلسية ونساءها الحبيلات المرفهات اللاتي كن يهأن الحرير
وينقلن أقدامهن في أحلاط الطيب

وبعد موعظة أخرى عن ثقل الدنيا يعود لمحنة صقر قرش
مشد سطوته . ثم يتحدث عن وفاته ودخه في قصر امية
وسامه . أن في الداخل ١٢ فإذا لم يعرف مكانه الذي عبر به
لما بهم ٢ فقد كان الداخل صقرا والصقور لا يعرف ما مدون
ومور العظماء على أفواه الناس أو تتجدد همهم ومآثرهم على أبدى
عظمة آخرين

وحتم الشاعر موشحته بكلمة أخرى وعصه لا يصعب
جليدا إلى ما قال . أنه يفحه في ذكر لهرم وسية محبها م يكن
له ما يقتضيه . وكان الأول أن يكون آخره هو هذا . في
الساعة حول قور العظماء

لقد كانت موشحه صغر قريش موفقة بوجه عام . بل لعلها أجمل أنديسات شوق . وربما كان من أسباب توفيقها مراوغة شوق بين العناوين القصصية والعناني . وقد كان شوق فيها أمينا على أحداث التاريخ بصفا عامة . ولكن العناصر القصصية والعنانية خففت من حفاف السرد الذي اتسمت به أراجيز « دول العرب » فكان بين الأثرين بون شاسع كما أن القالب الذي صيغ فيه هذا العمل وهو قالب الموشحة بما فيها من ترويع للقوالب أصفى على شعره هنا موسيقية جميلة . تكمل بها أيضا نحر الرمل الذي استجده بما فيه من نغمة رتيبة يمكن أن تتساق رقعة هادئة في مواضع الحزن والتعير عن الحرب . ويمكن أن تدوى في مواضع القوة والتهمة

وقد تابع شوق في سرده لأحداث حياة الداحل ما ورد في كتاب « نفع الطيب » نقلا عن مؤرخ الأندلس ابن حبان^(١٢٢) . على أنه تستوقف نظرا إشارة وردت في وصف أخلاق عبد الرحمن في السبع

الشعر عشر

هجر الصيد في يحيى به وهو بالملك رفيق ذو اصطباد

من هذين الشطرين الملح إلى حبر يذكر فيه أن عبد الرحمن كان حارجا إلى الثغر في بعض حروانه فوقعت عرايق (صرب من طبر

الاء) في حباب من عسكره وأتاه بعض من كان يعرف كلفه بالصيد يعلمه بوقوعها وشبهه بها ويحصد على صيدها فاطرق ^{جاءه}

دعى وصيحه ولع الفرائق فان همى في اصطباد الفارق
في نفل ان كان لوى حائق اذا النقط هوائر الضرائق
كان لعمري ظل بند حائق

إلى بحر الأشطر

غير أن هذا الخبر لم يرد في نفع الطيب الذي كان جل اعتاد شوق عليه . وإنما في مصدرين لم يعرف أيها طبعا إلا في لندن (هولندا) ومدر يد قبل حلول الشاعر برشلونة بعدة عقود^(١٢٣) . فلعل أحد هذين الكتابين كان من مقتنياته أثناء منعه .

كذلك تلمت نظرا إشارة شوق إلى صاء الأندلس العاتات
اللاق بطان أحلاط الطيب وثياب الحرير (البيت الثاني
والعشرين)

هنا كنت نرى حول النسي فانسات بالشفاه النمر
مخالات في العبير الضما واطنات في حير الشمس

هذه إشارة إلى اعتاد الرميكية جارية المعتمد بن عباد وإلى بركة الطيب التي أمر المعتمد بن عباد أن تتحد لها في مساحة قصره حتى تحوصها هي وجواربها^(١٢٤) . فالرميكية هي التي سوف يجعلها شوق إحدى مكلات مسرحية « أميرة الأندلس »

١ - موليته فولدته

كان شوق لا يزال في برشلونة حينما بلغه بأ انتهاء الحرب وإعلان

للمدينة في أواخر سنة ١٩١٨ . وقد استطاره البيا فرحا لأنه كان بشيرا بقرب عودته إلى وطنه . غير أنه لم يلبث أن تلقى ذلك البيا الحديد الفاسح . وهو وفاة أمه المحور . فانتقلب فرجه حزنا وأسفا على هوان رؤيتها قبل موها . وكان شوق كما ذكرنا وكما يصرح بذلك سكرتيره أبو المر من أشد الناس برا بوالدته^(١٢٥) . فلم يلبث أن جاشت همه بهذه المربة^(١٢٦)

إلى الله تشكو من عوانى السوى مها
أصاب سوبده الفواد وما أصمى

ويذكر أبو الفز وشايع الديوان أن شوق نظمها بعد ساعة من وصول خبر الوفاة إليه . وأنه كان من فرط تأثره لا يطبق النظر إلى هذه المربة بعد . ففبت مستورة صم نوافه الخاصة حتى بشرت في الصحف عداة وعانه هو

ولا شك في أن مثل هذا الرثاء للأم لابد أن يكون أصدق ما يمكن أن تحود به قرعة شاعر . وأكثره تلقائية . غير أن الذي بداجشا في هذه القصيدة أنها هي أيضا معارضة لقصيدة المتن في رثاء جدته^(١٢٧)

لا لا ترى الأحداث مسجعا ولاعما
لا بطنها جهلا ولا كدها حلا

ويذكر في تقديم قصيدة المتن أنه ورد عليه كتاب جدته من الكوفة تشكو شوقها إليه وطول غيبته عنها فتوجه نحو العراق وم يمكنه وصوله الكوفة . فكتب إليها كتابا يدعوها للحاق به . فقبلت كتابه وحسب لوقتها سرورا به وعلب الفرح على قلبها فعتها

ورما يستد بالمره العجب حبا يرى شوق في مثل هذا الموقف الذي لا يصدر فيه الشاعر إلا عن عاطفة صادقة . شاعرا في

معارضة شاعر قديم ... فالمعارضة في العايب تقصى جهدا واعب يطمع فيه الشاعر المتأخر إلى أن يقبس منه بالمتقدم حتى يثبت ثبوت عليه . فهل يسما أن يظن ذلك بشوق في مثل هذا المقام ؟

كلا بعير شك . والذين حلقوا على القصيدة ذكروا شدة انفعالها . وأنه نظمها في غمرة هذا الانفعال وبعد ساعة واحدة . وأنه ستر قصيدته وكان يتوجب العودة إلى النظر فيها . بل لم يسمح بشرها في حياته . ولا شك أنهم صادقون في تعليلهم . وأنه كان صادقا في حربه وألمه وشعره . فالأمر هنا أجل من أن يقبس منه بالمتن أو يحاول مطالقته ... ذلك ترف لم يكن يسمح به لنفسه إنسان محروم بمنصر الأم قلعه فكيف حسر هذه المعاصرة التي يرد يرسم فيها فعلا حطى المتن في معابه بل وحتى في المعاصه ؟

ورما حسر لنا ذلك التوافق العريب بين حابي ساعرس
هكلاهما عريب عن وطنه . يستبد به الشوق إلى أمه (فقد كانت جدة المتن كناية أمه فعلا) . وكلاهما منشتر بعرب نفا . بعد صبر عياب . ثم بأنه حبر الوفاء المعاصي . فقد عنه باب فرحة . به
فحشر همه بالرفاء

هذا من ناحية الظروف التي أحاطت بالمرثتين . أما من الناحية الفنية فللمعارضه تصور لنا مدى بشع شوق بالمتي حتى كأن شاعر الكوفة العظيم كان يقع في وعي شوق الباطن وسيطر عليه سطره كاملة . وقد رأينا أن صلة شوق بالمتي كانت صلة قديمة منذ أيام طه العلم في مرثيا . بل ولا بد أن تكون أقدم من هذه الصلة . ولست أظن إلا أن شوق كان يحفظ كل شعر للمتي أو معظمه حتى إنه كان لا يستطيع من إيساره هكاكا . ولهذا فقد غاصت قرنته هذه بلعاً منه بصورة تلقائية صادقة .

على أنها على أربع من اعترافنا بعدق شوق وانطلاقه من مشاعره فإن قصيدته أتت دون قصيدة المتي بكثير . ولم بعدها ذلك الصدى من آفات التعلد والمحاكاة .

على أننا لو نظرنا إلى مصيب الأندلس من هذه المزية لوجدناه ضيقاً محدوداً ، وهو يعترف بذلك بل ويؤكد أنه حتى يذكر أنه لم يكن يجد طعاماً للحياة في ربوع إسبانيا مادام بعيداً عن والدته وعن أمه الكبرى مصر^١ .

سرت في الدنيا وجبات عذبا
فما وجدت نفسي لاهها طعما
ربح لربح لك في عسر صعبا
وان لم ارج صروان لاهها ولا طعما
إذا فحكت رهوا إلى سماها
بكيت المدي في الأرض والانس والحرما
اطسيف برهم أو ألم بدمعها
أصل الفصور الرهر والفرور غلثا
فما سرت من عاظمى مصر ساعدا
ولا أت في ذي الدار رايت في ما

٥ - بآيته في ذكر المتي

نظم شوق هذه القصيدة على ما يبدو في أول عهده بالمتي في برشلونة ، ولكنه لم ينشأ ، وقد نشرتها الرسالة في ١٥ أبريل ١٩٣٣ بعنوان « شوقية لم تنشر » . ثم أعاد نشرها الدكتور محمد صبري (١٣١)

وهي قصيدة حوارية تقوم على « قالت » و « قلت » . ويتجلى فيها شوق صاحبة له من جميلات الأندلس مع تربية لها - على طريقة عمر بن أبي ربيعة - وهي تسأله عن معناه وركوبه الحرما بكشفه من خطر ، فنجبها بصيره على الشدائد وشليبه بفصاء الله في صبر وجلد .

وسليمة الأجلال لا من علة
بهي المصميد بظرة ويمتد
ومك كترها الحديث بها حله
فماح كحولهم الخوا شديده
فالت لمررت الرجال فقلت و
هم لربك مجاني فاسببته

فالت لميت فقلت ذلك صبره
ورفته كسل يستبيسة وورده
فالت ومك الدهر قلت فلم أكن
بكيا ولكر بالأساة وميت
فالت وكبت البحر وهو شمد
فالت الشدائد عرك عوده
فالت فقلت الموت قلت فقلت
أنا من حياكله إذا ما حلت
لونت أسباب الممدا لخطي
اجل على حبيبته موفوره

ثم يتحدث عن شيانة الشامتين فيه ، وهو موضوع أشرنا إلى مدى تأثيره في نفسه حتى ظل يذكره بعد عودته ، ولكنه يعلن أنه لا يعمل بذلك ، فتسأله صاحبة عما إذا كان مقدما على هجاء من أدوه . فيجيب - كالمهد به في إثارة السلامة - عزوفه عن الهجاء ، ولكنه يصر ذلك بزمه عن ذلك ، إذ إنه يتره بيانه عن الهجو والفرح في الأعراس

فالت لقد شمت الحور فقلت : لو
فام الزميد لسانت لطلبت
فالت كسالي بساهجاء فلاندا
سارت فقلت : فمت م تركه
أصلت به نفسي فقلت لها : دعي
ما شامت الأهلالي لا مياشنته
من راح فبال الفجر أو نطق الخنا
فما بيبان عبا برهنته
اللمه علميه محبا طاهرا
نزه الخلال وهكدا عيسنته

والقصيدة سلسة التعبير يصبى عليها انحرار اهاديء حركة سريرة في غير صنف ولا صحيح . وهي تصور طبيعة شوق اللية المادنة . ونلاحظ أن الشاعر قد اعتمد بعض أبياتنا في قصائده له أخرى مثل قوله عن قصيدته في لبنان : (١٣٥)

الشروعيات الخدب ليشال الطسا
بهي الطعن بسطرة ويمتد

فالنظر الثاني من هذا البيت هم هذه النظم الثاني من مطلع قصيدته الأولى مع تصرف قليل

٦ - بآيته في وصف يوم ربيع في برشلونة
شرت مجلة الرسالة هذه الأبيات (في ١٥ أكتوبر ١٩٣٣)
بعنوان « في الأندلس » ، ووصفها بأنها « أبيات مبعثرة نظمها أمير الشعراء في الأندلس » (١٣٦)

والأبيات في وصف يوم من أيام الربيع في برشلونة . وقد استدل على ذلك بأن فيها ذكراً للبحر وهياج أمواجه ، وما كان شوق يرى مثل هذا المشهد إلا في أثناء إقامته بهذه المدينة الحرة . والأبيات

مع كنه على . ندو منه بمصده طوبله لم تحفظ منها إلا بقطع
غير متصله - يشتمل على تصوير بديع لحجاب من جوانب الطلعة
وأشبهه فهي سمى إلى هذا الشعر الخادى البرقة الذى لم ينظمه
سوى عده منظم كنهه مثل . مصده فى المعاصيات أو فصائد
بستت محفة . بل هو شعر جفيف قريب إلى النقص . وإن
لنأمل لنسب لأن شوقى لم يكثر من هذا الشعر الذى اعتقد أنه كثر
منه الكنه على تصوير جميل

نحو . سدى

ندو من صلب ادور حمسلىو
لقدناه وب بلع السبابا
نص من حى البيرز وحها
وحسب من دحاره احابا
لراق مباحه صبحوا ودهوا
رند صحاه حاشبه وطنيا
سنانر ل البسطاح حل واول
عل لأفصاق فاستظلمه المصليا
رسانك نسبه ل السحبر برا
عل سبل الرمرد حى دما
كان سببمه سمر السعدارى
طعمر النهه او دلى مقانا
عماه اس عباد صوحا
ادا حى امراهى والترايا

وهكذا يرسم شوق صورة لها اليوم الربيعى الذى قد صبحوا
حيلا نكب أشعه شبه الذهبية على مياه البحر . وتنب كسماته
على الرياض طيبة ذكية . ولا يسى الشاعر أن يربطه بحجاب من
ماضى الأندلس الإسلامى . فالمعتمد بن عباد كان يسمى مثل هذا
اليوم حى يتصرف فيه إلى مجلس من محاسن شرايه وطربه .

عن أن الحو لا يلبث أن يتقلب وقت الظهيرة . وما أكثر ما يتغير
الحو فى إسبانيا بين لحظة وأخرى . فإذا بالرياح تهب . وبالسما
تندب بعبيره ويتبدل ذلك الحس قبحا . وتوحيج أمواج البحر ويسطع
عليه البرق مكانا تتجدد فيه تلك الواقعة القديمة بين نبي الله موسى
وفرعون وقومه . أو كأن البحر يعج بأساطيل الحرب .

ومما قدوت ان سببحر ظهرا
ولم نكر القمامة لى حابا
تشم لى واخر وجهها
ودلى مشغورا واخر نسابا
وسدل حى ذائلا الت قبها
وامصاك النجم به عديا
وضيح البحر حى حيل موسى
ان بضمه أو فرعون قبا
وابرق لى الحباب كاد مرا
بأسطول الغزيرة قد نصبا

وأود أن أنوه هنا بذلك الشحى الرائع فى البيت الثانى حيا
بصف اليوم بتشت شعره واعتزاز وجهه وتدل مشاوه والاعتزاز عن
أسابه . فهذا مشهد لا يبع إلا عن حياى من فى التصوير . وهذه
حركة سريعة الإيقاع تث فى النفس الرقة

ونأتى إلى المشهد الثالث . وهو ذلك المنظر البديع الذى طالما
يشهده المقيم فى إسبانيا . وهو منظر تباطل الثلوج دراب بصاء كنه
القطر المنوف مع سطوع أشعة الشمس بين وقت وآخر متحولة قطع
الغيه

كان شمعها فى الثلج نار
للمسارس حوطا غريبوا السبابا
او المحسياه يوم السمرس حيت
لرفت القلاتل والسبابا
فر سحر السماء لمظننا
لكسلا الدر والذهب المدا
لسروق السمر من بصفاه حبال
كما نروب بمالستر الرئيسا
مادف عجد ظفرت بقطر
لما نبالوه سدوا وانبابا
وقطمر الثلوج لكل دوفر
وكمل حبيبته بها لىابا
فر صور علة فـ
ورلدان صربا حبابا

والبيت الأخير تصوير للفتيات الإسبانيات وقد خرجن فى مثل
هذه اليوم الذى تغمر الثلوج البيضاء فيه الشوارع والحدائق بينا تلتصق
عليها أشعة الشمس . وهى يرتدين معاطف الفراء . والأطفال وقد
ألبس أمهاتهن ثيابا ثقيلة مختلفة الألوان . وحياى أطفال إسبانيا
مثل هذه الأيام آية من الآيات لا يقدرها إلا من رآها ولا يصورها
إلا برشة مقندره مثل برشة شوق

ثانيا : الشعر المتأخرى

نظم شوق هذه المجموعة من الأراجيز التى يضمها كتابه « دول
العرب وعظماء الإسلام » لأول إقامته فى برشلونة . وقد أشرنا إلى
مأذكرة ابن الشاعر من أنه عظمى بهذه الأراجيز كتاب البحر الإسبانى
الذى كان يتعلم فيه . وكانت أول ما اشتمل بظمه فى معناه (١٢٧)

ويضم كتاب « دول العرب » ألفا وأربعائة بيت من البحر مودعة
على أربع وعشرين قصيدة أو فصلا . عل أنه لم ينشر إلا بعد وفاه
لشاعر فى مارس سنة ١٩٣٣

وتود أن نلفت النظر إلى كون هذه الأراجيز هى فائحة ما كتبه
شوق . وهو بصور . كما جاء فى مقدمته . جو الكآة الذى كان يحيم
عليه . حتى تراه يتصرف عن الشعر المنائى الذى كان ميدانه الحقيقى
إلى هذه المنظومة التاريخية التى لا تخرج عن كونها شعرا تعليميا
لا يتنظر أن تنأتى فيه شاعرية شوق .

عبده فلما عاد إلى مصر أخذ يجمعها ويعد النظر فيها ويختصرها حتى انتهى بها إلى حجمها الذي صدرت به . أما ما يقوله حين شوق من لقاء شوق أضياف مسرحيته في عصر إيشيلية فكلام إيشالي لا يثبت للنقد . واعتقد أن الدكتور الإشرقي في دفعه شوق لم يمر بإيشيلية إلا مروراً عابراً حتى إنه لم يذكرها في أتدلبته . ثم إنه من الواضح أن شوق قد أخذ معظم مادة كتابه من كتاب «نقح الطبيب» وأبطل المسرحية الرئيسية شخصيات تاريخية لا يحتاج الشاعر إلى استنباطها من حدران قصر أخرى

وملاحظ أنها أن في كلام الدكتور سعد هذه الملاحظات مفرطة ليس من المفضل أن يكون شوق قد كتب الملاحمة في «مجلدات» عبده . إذ إنه كان يعرف أصول التأليف المسرحي منذ شبابه المكر ، إذ استه يرسا . ولا يقل أن يكتب شوق بعد بحسه وحريه مسرحية بهذا الطول . وإعنا المفضل هو ما ذكرنا من أن المادة التي جمعها هي التي انتظمها تلك «المجلدات» (وإن كنت أظن أنها عدة دلائل)

والشيء الغريب في هذه المسرحية كما سجل ذلك الدكتور محمد مدور^(١١٩) أن يكتبها شوق نثراً مع أنها من أولى المسرحيات بأن يكون شعرية . فطالها للمعتمد بن عباد ملك شاعر . وكان يوسمه أن يستغل من شعره المأثور الصحيح أكثر مما يستغل في روايته لا سيما وأنه شعر على مستوى عالٍ من الجودة يعوق في كثير من الأحيان من أخذوا من الشعر حرفتهم . هذا مع أن شوق ألف مسرحية مثل «الست هدى» شعراً . وهي موضوعها ولغتها أجدر بأن تصاغ صيغة نثرية

عن ن الدكتور مدور شوق على لغة شوق البرية في هذه مسرحية . إذ إنها خلصت من أفعال المعصيات القديمة المكتنفة التي عدها في غير ذلك من آثاره مثل «أسواق الذهب» . فإلى نثره هنا «رسلا في الدلب» . وهذا حق . فإن لغة شوق في «أميرة الأندلس» تمثل نصح شوق وانتلاكه لتأصية البلاغة في قصد وبغير تكلف . وتدور الرواية حول نهاية ملك المعتمد بن عباد . ذلك الأمير الشاعر المترف الذي كان أشهر ملوك الطوائف في الأندلس . ومن المعروف أن سلطان الماطين يوسف بن تاشفين هو الذي أنهى عصر الطوائف . وخلع هؤلاء المالك ومن بينهم المعتمد وأمر بتفنيه وتسييره إلى مدينة أغمات المغربية هو وأسرته حيث قضى آخر سى حياته سجين

وتتألف المسرحية من خمسة فصول . يبدأ الفصل الأول بتلخيص بوردو الأرملة، يرى بعض رجال بلاط المعتمد يتحدثون عن أحوال المملكة . ومعهم من ذلك الحديث تأزم موقف المعتمد في إشيلة وابنه الظاهر في قرطبة . وبعض شبة ابنه المعتمد قصة لغاتها معنى قرطبي يدعى وحسونا . ابن أحد التجار الأعياء وكانت قد التفت به في سوق الكتب بقرطبة . ويعرف من الحديث أن هناك علاقة حب بدأت تتعد بين الأميرة والفق . ثم يرى بعد ذلك صغير ملك فشتاة من شايب اليهودي الذي أتى ليحصى الإتاوة من المعتمد . ولكنه يهجم على الملك فيشتيط هذا عصا وأمر بقتله . وفي الفصل الثاني

معروف على أحوال المجتمع الإشبيلي وما يسوده من اضطراب . عن طريق أحداث يشترك فيها حريز بن عكاشة بطل الأندلس . وسطو اللصوص على خان إشبيلي كان فيه أحوال الملك الإسباني . وهو يحمل معه جوهراً ثمناً . ويكون هذا الجوهر بضعة محصية من نصيب ابن حيون أحد الموجودين في الخان . وفي الفصل الثالث نعلم أن التاجر ابن الحس وهو والد حيون قد عرفت مراكمه وصاحب فيها أموره . ويتقدم ابن حيون متكرراً في زى شيخ معرب فيقدم له من لدن ما ظفرو به في الخان، ثم يرى بنية تقدم أيضا إلى الدار متكررة في رى

حي . وتحدث مع حيون الذي أحته في قرطبة معرب أن يعرف ويهضم عليها خبر مقتل أخيها الظاهر في قرطبة بعد أن أتى هو نفسه أحسن الإلاء في الدفاع عنه . ويكشف أهل الدار في . في حقه الأميرة شبة المنكرة . وفي الفصل الرابع يرى حيون المرطبي وقد هاجموا إشبيلية . خرج هم المعتمد فقاتلهم في شجاعة ولكنه بهم وسقط أسيراً في أيديهم فيحملونه إلى أغمات . أما الفصل الأخير فعرض فيه المعتمد أسيراً في سجن أغمات وهو يتحدث مع زوجته المرصبة وهما يجريان عن حرسهما لفقدتهما أحد . شبة بنية في عمرة القتال الدائر في إشبيلية . ونعرف أيضا أن التاجر أبا الحس قد عثر على شبة أسيرة عند أحد قواد المرطبين وأنه عرفها واستفدها ثم بره هو وابنه وصديقه ابن حيون يهربون من الأندلس ويتفقون إلى أغمات حيث يمكنون من دخول سجن المعتمد . ويكون المقابلة السعيدة للملك الأسير حينما يلتقي بآبته ويبارك رواحها من حيون ويقتسم ابن حيون ثروته مع حيون والمعتمد . ويسمى أيضا خبر آخر سعيد وهو أن يوسف أمر بإعداد دار أخرى حسنة التآثيث لأسيره المعتمد بعد أن رقى له وذكر بلاده في الجهاد معه ضد ملك الإسبان . وهذا تنهى للمسرحية بعد أن خلصت هذه النهاية السعيدة من جو مأسيتها الحزينة

المسرحية مرآة بين الخصائص المعروفة حول نهاية ملك المعتمد إيشيلية وأسرته بأغمات وبين بعض الأحداث الخيالية مثل قصة الحب بين ابنة الملك والفق حيون ابن التاجر القرطبي . وقد قصد شوق إلى ذلك قصداً حتى خلصت من حدة المأساة التي تتمثل في فقد الملك الشاعر لعرضه . والقصة الخيالية المرآة لحظ المأساة الرئيسية يدور فيها التكلف والاضطراب . كما أنه كثيراً ما يقوم على صدف بعيدة عن المنطق . غير أن شوق قد أجاد في رسم ملامح الشخصيات الرئيسية وأهمها شخصية الملك الشاعر المعتمد . وإن كان قد أخطأ عليه من المصائل أكثر مما يعرفه التاريخ له

كما أن شوق أحسن استخدام ما ورد في المصادر التاريخية وأهمها نصح الطبيب للمغرى . معظم الشخصيات الخيالية اشتبكة في المسرحية فقد عرفها التاريخ وترجمها المؤرخون . وذكر منها فصلاً عن المعتمد زوجته المرصبة^(١٢٠) . وابنه شبة^(١٢١) . وابنه الظاهر الذي قتل في قرطبة^(١٢٢) . وبطل الأندلس حريز بن عكاشة^(١٢٣) . واللص الشهير اللياري الأشهب^(١٢٤) .

كذلك يرى كثيراً ما يرد في المسرحية عرضاً من أحياء صحاح تشهد به المصادر التاريخية فهو في تصويره لتقت أهل قرطبة وكثرة تمردهم على السلطان . كما يرى في قول شبة وهي تتحدث عن ولابه أخيها الظاهر «هذه من قرطبة وهجاءها» . ودمل على أنسى الظاهر

من هذه الولاية الحمراء التي لم يقلدها فغير إلا قتل أو عرل .^(١٨٨) بهذا الكلام يتفق مع ما يقوله القرطبي في وصف أهل قرطبة «كأخمل إن أنقلت عليه الحمل صاح وإن خفت عنه أخمل صاح»^(١٨٩)

وبرى مثل ذلك في وصف بنية لسوق الكعب في قرطبة ، وهذا الكلام يؤيد ما جاء في معاجزة مشهورة بين الفيلسوف القرطبي والطبيب الإشبيلي أبي زهر ، إذ يرى من هذه المقابلة إلى أني حد سم القرطبيون بالكعب والعلم^(١٩٠) . ومن النسخة في الحديث عن محبات شمس^(١٩١) . وفي كثير من النسخ الأصل الأخرى التي نقل على أن شوقي قد حمل سلعاً لخصه لأندلسية هذا المعنى .^(١٩٢) وهو صواب صحيح الأندلسي وعدائه ومقائده والحياة الثقافية فيه

على أن الملاحظ هو أن شوقي في مجاولته نفسي صورة المعتمد واستشارة العطف عليه في محنته قد خالف بعض ما يعرفه عنه التاريخ . فهو مثلاً يصنع على لسان أمته بنية كلاماً تعبر فيه عن قصتها للرواج من القائد المرابطي سيري بن أبي بكر المترواح من ثلاث سنين . بل تلك حيلة لم أجده أبوى عليها ولم ألق رؤية مثلها في حياة سيري . فهذا أبي جعلني الله هداه لم يتحد على أمي ضرة ولم يكسر قلبها بالشريكة في قلبه^(١٩٣) . هذه دعوى عربية خالفتها أحداث التاريخ مخالفة تامة . فإن الأبار في ترجمته للمعتمد يقول إنه «خضع عن فمالة امرأة أمهات أولاد وحواري منعة وإماء تصرف»^(١٩٤)

وأعظم من ذلك تصوير شوقي للمرابطين . وهم الذين حموا الإسلام في الأندلس في صورة أقرب إلى الوثنية والجهل والفسح . وقد يكون لشوقي بعض العذر في ذلك ، فقد استمد كل أحاده من منبع الخطب . وكان هذا يقل عن مؤرخين وأنداء أندلسيين حينهم تعصبهم بدمهم ضد المعاربة وكراهيتهم لحكمهم على النبل منهم وتشويه صورهم . كذلك لا نستبعد أن يكون شوقي قد قرأ ما كتبه مؤرخ الموحدي البهاوي دوري عن المرابطين في كتابه «تاريخ المسلمين في إسبانيا» وهو كتاب صدر بالفرنسية في سنة ١٨٨٨ . وكان دوري من أشد الناس إعجاباً بالمعتمد بن عباد وبغيره من ملوك الطوائف كإبراهيم المرابطي أشد الكراهية

هوامش

(١) ابن الأثير في تاريخه لأندلس ، مؤيد بحسنه ١٨٩٨ . قد حدثت هذه المقابلة في الصفحة الثانية من كتاب أبي زهر عن قصة الإصلاح سنة ١٩١١ . ولكن هذه المقابلة التي سجلها في شوقي معجوزات قيمة عن حياته وبذلك التمس به . أنه في غير هذا الموضع قد نقل كل صواب الفيلسوف وسجس خيراً معطاه به هذه نسخة حسن فيكا . وقد استمدت من الفيلسوف هذه النسخة من نسخة ابن الأثير في كتابه «تاريخ ملوك

ومن هنا نجد تلك العبارات الجارحة التي ساقتها شوقي على السنة شخصيات للسرحة في وصف المرابطين ، ففلاص مصححك للملك يقول لثبته حينما علم بحيلة القائد سيري بن أبي بكر إياها : «إني لا أهلك بتيس المغرب»^(١٩٥) . ويصور شوقي المرابطين على أنهم لم يدخلوا الأندلس إلا طمعاً في حيراتها^(١٩٦) ، ويردد التهمة التي درج الأندلسيون على إطلاقها على يوسف بن تاشفين وأنه كان جاهلاً لا يفهم كلام العرب حتى إنه يحتاج إلى ترجمان يفسر له ما يقوله الأنداء والشعراء . وهي تهمة كان أول من بدأ بتوجيهها الشفلي في رسالة في فصل الأندلس^(١٩٧)

وقد سبق أن ذكرنا أن شوقي كان قد طلع على دراسة «إسكندر كوديرا» حول المرابطين ، ودرسهم بحسب ما جده هذه التعديلات التي وردت في شرحه ووصفهم بأسوأ التعيوب

وأخيراً هذه صفحات حاولنا أن نقوم فيها بدراسة لعلة شوقي بالأندلس من خلال إقامته في صفاء بإسبانيا على مدى أربع سنوات . نرجو أن نكون قد قدمنا بها مجموعة من الملاحظات التي قد تعين على إلقاء مزيد من الضوء على أدب أمير الشعراء

ونبقى في النهاية مجموعة المقالات التي كتبها شوقي مؤثراً . وهي «أسواق الذهب» التي سبق أن ذكرنا أن شوقاً كبيراً منها قد كتب في فترة المنفى كما سجل شوقي نفسه ذلك . ويشير ذلك قضية تستحق أن نعود بالدراسة ، وهي محاولة تمييز ما كتب منها في إسبانيا وما كتب منها بعد العودة إلى مصر ، فعمل أساس هذا التمييز تمكين دراسة ما هو نتاج المنفى من هذه المجموعة في ضوء بحث شامل لنثر شوقي . وهو ما لا يلي به هذا المقال . فلعل لنا عودة إلى هذا الموضوع نحاول أن نكون فيه حظه من الدراسة

وفي النهاية إذا كان هذا المقال إسهاماً في الاحتفال بمرور نصف قرن على وفاة شاعرنا الكبير فإننا نعتقد أن خدمة أدب شوقي تكون تقوم هذا الأدب تقريباً موضوعها لا يشغل في إسبانيا المديح ولا ينزلق إلى التجريح . ولا شك في أن عبارة الأدب هم الذين يجد الدارسون دائماً والنقاد في إنتاجهم جديداً يمكن أن يقال

«مصر» د . مصطفى (١٩٨١) (نسخ ١٩٦١ - ١٩٨٣) . وقد أثبت الدكتور محمد صبري أن «سج طبع الجزء الأول» . النسخات المطبوعة على الصفحة المقدمة وهو ١٨٩٨ تم تصحيحه في النسخة الثانية . ظهر بين دي ١٨٩٩ وأبريل ١٩٠٠ (نسخ الشواهد) . النسخة الثانية المطبوعة . «نكتب نسخة ١٩٧٩» . نسخة مطبوعة ١٩٨٠ . نسخة ١٩٨١ . (٢٧ - ٢٨) . نسخة مطبوعة ١٩٨٢ . نسخة ١٩٨٣ . (٢٧ - ٢٨) . نسخة ١٩٨٤ .

- [illegible]

(٥٤) انظر هذه القصيدة في مجمع الخطب للمعري ٢ / ٤٨٦ ٢٨٨

(٥٥) القصيدة في السجيات ٢ / ٩٠ وهي بغير تاريخ ولكن سنة ١٢٨٥
في سنة ١٢٩٤ لأن لشوق قصيدة أخرى في التذييل (٢ / ٣) وهي حول
موضوع نفسه وتعمل على الجمع للذكر.(٥٦) في عيسى بن فرناس انظر المغرب في حل المغرب لأبي سعيد بتحقيق الدكتور
شوق صبح ١ / ٣٣٣ والقصيدة لأبي حيان بتحقيق طه بيوت ١٩٧٣

من ٢٧٨ ، مجمع الخطب للمعري ٣ / ٣٧٤

(٥٧) انظر على سبيل المثال في بياض الشعر في القصيدة في مجلس أهل الحريرة - تنجيد
الدكتور احمد عيسى القسم الأول من ٣٧٩(٥٨) توجد هذه القصيدة في الطبعة الأولى من الشواهد من ٧٤ وقد نص الشاعر
في مدحها على أنها «أول نظم» وتقول القصيدة:

مهر الحبيب لفتت يا عجب الغنى والسرور في حشر ذلك الخلق

فإذا صح ما يرويه الشاعر من أنها أول نظم أمي ذلك انه قلنا وهو ما يزال طليق
مدرسة المصطفى (أي بين سنتي ١٨٨٥ و ١٨٨٩) وإلى هذا التاريخ إنني يود
اعجاب شوق بالبحر والحوار كما كانه ومعارضة وانظر في هذه المرحلة المبكرة
من حياة شوق الشعرية الشواهد المجلد ١ / ٢٣ويبدو ان شوق أراد ان يعارض بهذه القصيدة البحث في مدح التوكل وبسته
بالمدح (وإن استلزم حرف الروي بين القصيدتين)

أصل شوق في المصراع والظهر وألام في كمد عليك وانظر

(١) راجع هذه القصيدة في ديوان البحر - بتحقيق الأستاذ حسن كامل الصديري

د المعارف ١٩٧٧ - المجلد الثاني من ١٠٧٠

(٥٩) الشواهد المجلد ٢ / ٢٩٢ وهي مقدمة قصيدة أخرى للبحر (ديوان
١ / ٩٧٤)

له عهد سوية ما ألفها إذ جازى البادية بالبحر المصراع

(٦٠) صدرت القصيدة في ٢٥ أكتوبر ١٨٩٤ انظر الشواهد المجلد ١ / ٩١

(٦١) ديوان ابن زيدون - بتحقيق الأستاذ حسن كامل كيلاني ولقد ترجمت قصيدته
مطبعة الباب الخليل سنة ١٣٥١ / ١٩٣٢ من ٨ - ٩(٦٢) انظر القصيدة لأبي تمام القسم الأول من ١٣٦٥ / ١٣٦٦ راجع الخطب للمعري
١ / ٢٠٦ ، إلا ان المعري سب الأبيات المذكورة بقصيدة في كتابه(٦٣) في ديوان المعري وما أبقاه ورد في الصديري أنه ذكر في كتابه كفاية
(٦٤) انظر ديوان ابن زيدون - بتحقيق الأستاذ سيد كيلاني ٩ ط الخليل ١٩٦٥

من ١٨٣

(٦٥) الشواهد المجلد ٢ / ١٤٤ - ١١٥

(٦٦) الشواهد ٢ / ١٣٦

(٦٧) كلما في الشواهد وفي الطبعة الأولى : «إلى بدلا من «و» وهي بغير شك غير
السياق «و» إلى أنها هي المصوب ، وقد ما «و» هنا ليس إلا خطأ مطبعيا ، بدلا
نظن ان شوق هو الذي شمر هذا البيت

(٦٨) الشواهد ١ / ٦٥

(٦٩) الشواهد المجلد ٢ / ٢٣٨

(٧٠) انظر كتاب الأستاذ حسن شوق : أبي شوق من ٢٢

(٧١) في كتابه : «أنا حشر حانا في صحبة أمير الشعراء» القاهرة ١٩٣٢ من ٧١ - ٧٢

(٧٢) هذه المنطقة من جبل خراسي برشلوة ولحقا قد كانت بلدية برشلوة عظيم
خطوط ما سعى بالترام الحوى للملح Fouculet كمن من لغة جبل تيبدايو
Tibidabo إلى جبل مونتسيرات Montserrat فخر - ويمكن في
يتمى مركبات هذا الترام أن يطلع على منظر من أجمل مناظر الطبيعة ، حل أن
هذا الترام لم يكن قد أقيم بعد حينما كان شوق في برشلوة ومع ذلك فلا بد أن
شوق قد شاهد جمال الطبيعة في هذه المنطقة خلال إقامته الطويلة هناك

(٧٣) أنديسات شوق من ١٨ - ١٩ ، وحسن شوق أبي شوق من ٢١

(٧٤) أنديسات شوق من ١٨ - ٢٨

(٧٥) أنديسات شوق من ٢١

(٧٦) يذكر سكوتيه ابن حجر أنه «قل أن تغر ما جئت في الهند في قصيدة» ، وكان يمر
على بعض الأصدقاء في طريقه للمتل على يسكن من أحد من يذكر منه ، وكان
شوق في وجوه الأصدقاء والأهل والجمع (١٢) حانا في صحبة أمير الشعراء من
١٨

(٧٧) خلاصة أنه : «الصحف الأخير من القرن التاسع ويحدث في منطقتهم قتلونية بضعة

كبيرة هذه الألفية القتلونية سائر الاتجاه الاستقلالي السياسي لهذه المنطقة (وهو
الاتجاه الذي علا في هذه النصف فصول «إلى دولة القضاة» ، وقد وجد من يرى
الكتاب والشعر من استعملوا هذه اللغة لا مجرد لغة تاريخية لتمامهم بها يسهم
بل ارتفعوا بها إلى مرتبة اللغة الأدبية ، فكتبوا بها شعرًا ونثرًا ، وكان من أول من
اصطفاها هذه اللغة الكبيرة الكاتب البرشلوني جيو ماراسان
Joaquín Maragall (١٨٦٨ - ١٩١١)

(٧٨) أبي شوق من ٢٦ وأنديسات شوق من ٢١

(٧٩) يقول ابن حجر إنه كان قبل الحرب يشرب كفيه كيرة من الخبثي ولكنه بعد سفره
إلى إسبانيا امتنعها باليرة وبعد عودته إلى مصر كان يشرب كيرة من الخبثي باليرة
قبل النوم (١٢ عاما من ٧٦) وفي «سيره الأندلس» (ص ٢٦) إشارة إلى
ما كان يخدم من شراب في مجلس الخليفة بن عبد ، وبها يذكر حضور ماله
وزيد إنيية ، وهو قول غريب غير

(٨٠) دول المغرب وعظماء الإسلام من ٦ من المقدمة

(٨١) أبي شوق من ٤٣ - ٤٤

(٨٢) أفردنا لدراسة الشعر الإسباني المعاصر مائلا فصلا في العدد الثاني من المجلد الرابع
في مجلة «عالم الفكر» الصادرة في الكويت (سنة ١٩٧٣) من ٤٦٥ - ٥١٠(٨٣) انظر أيضا دراستنا في الفن القصصي المعاصر في إسبانيا ، مجلة عالم الفكر ، العدد
الثالث من المجلد الثالث سنة ١٩٧٢ من ٦١٩ - ٧٢٢(٨٤) ترجمت هاتان المسرحيتان إلى العربية ترجم الأول الدكتور طه عبد الجديع
والثاني الدكتور عطية حيك(٨٥) انظر عرضا موجزا للملح الأدبي المسرحي الإسباني في أوائل القرن العشرين ل
عبد الجديع المسرحية «مركب بلا صياد» للكاتب الإسباني أليخاندرو كاسونا من
١١ - ١٤(٨٦) ذكر ذلك الأستاذ حسن شوق في رسالة خاصة وجهها إلى الدكتور صاحب الأثر
انظر أنديسات شوق من ٢٥ خلاصة

(٨٧) انظر ما سبقه ذلك في الفز ، أنا حشر حانا من ٧٤ وكذلك من ٩٩

(٨٨) أبو الفز ، ١٢ عاما من ٧٩

(٨٩) نفس الترجع والصحة ، وانظر الشواهد المجلد ١ / ٢٢ ، ٢٦

(٩٠) انظر أنديسات شوق من ٢٥ ، خلاصة

(٩١) ١٢ حانا من ٧١

(٩٢) حافظ وشوق من ٢٠٥ - ٢٠٦

(٩٣) الفيزان من ١٤ ، ولا شك في أن في هذا الحكم مبالغة كبيرة أدى إليها ١٠ هو
واضح في نقد الأستاذ العقاد لشوق من تعامل شديد(٩٤) انظر كتاب «دراسات نقدية حول التاريخ الأندلسي» ، السلسلة الثانية ، مدريد
١٩٦٧Francisco Codera Estudios críticos de historia árabe española.
Madrid, 1917 pp. 1-95.(٩٥) انظر الفصل الذي كتبه حول كوديرا ونظم جهوده العلمية في الكتاب القيم الذي
أنه للشرق الأمريكي جيس مورو الإسلام والمغرب في جهود الباحثين
الإسبانJames T. Monroe Islam and the Arabs in Spanish Scholarship.
Leiden, 1970, pp. 128-147

(٩٦) دراسات نقدية حول التاريخ الأندلسي من ٢٣٥ - ٢٤٢

(٩٧) فرانسكو كوديرا : احتلال دولة الرابطين وسقوطها في الأندلس

Francisco Codera Desaparición y desaparición de los almorávides
en España. Zaragoza 1899(٩٨) صدرت هذه الترياقات من قبل على طبع كوديرا من كتاب التكملة لأبي
الأنبار في مجموعة دراسات ومعرض عربيةAngel González Palencia Apéndice a la edición Codera de la
Fuente de Aben al-Abbás en Miscelánea de estudios y textos
árabes. Madrid 1915(٩٩) كان كوديرا علا بعمل في التواضع والإبداع ولمع على تلامذه وأصحابه حتى أن
من كان يخطبه عن مريد كوديرا كانا يسبون أصحابه «بني كوديرا»
Aben Codera : مستخلص في ذلك الفصل لسري الذي شاع بين الرابطين

۵۳۸ ۴ الطب ۵۳۸

٢٥١ من الطب ١

$\frac{d}{dt} \left(\frac{\partial L}{\partial \dot{x}} \right) = \frac{\partial L}{\partial x}$

22 2019 1 3

57. ... 19. ... 20. ... 21. ... 22. ... 23. ... 24. ... 25. ... 26. ... 27. ... 28. ... 29. ... 30. ... 31. ... 32. ... 33. ... 34. ... 35. ... 36. ... 37. ... 38. ... 39. ... 40. ... 41. ... 42. ... 43. ... 44. ... 45. ... 46. ... 47. ... 48. ... 49. ... 50. ... 51. ... 52. ... 53. ... 54. ... 55. ... 56. ... 57. ... 58. ... 59. ... 60. ... 61. ... 62. ... 63. ... 64. ... 65. ... 66. ... 67. ... 68. ... 69. ... 70. ... 71. ... 72. ... 73. ... 74. ... 75. ... 76. ... 77. ... 78. ... 79. ... 80. ... 81. ... 82. ... 83. ... 84. ... 85. ... 86. ... 87. ... 88. ... 89. ... 90. ... 91. ... 92. ... 93. ... 94. ... 95. ... 96. ... 97. ... 98. ... 99. ... 100. ...

186 1 12 22 2 2 2 3 24

١٢ من جمادى (١٥٩)

00 7 T 41 5 44 435 1

٢٥ من شهر ربيع الثاني ١٣٧١ هـ

1978 *Journal of the American Statistical Association* 73: 117-121

(١, ٢) لـ حـ جـ ١١١ و١٢١ . د ق ر ز ي ح ط ي ب ٣ ٩٩



کتابخانه و مرکز اطلاع رسانی
بنیاد و ایرة الد فاس

کتابخانہ و مرکز اطلاع رسانی
بنیاد دایرة المعارف اسلامی

مجلة • إبداع •

محلة الأدب والفن

رئيس التحرير: عبد القادر القط

• في العدد الأول ، هذا الشهر - يناير ١٩٨٣ - نقرأ هؤلاء.

•	فاروق شوشة	•	أمل دنقل
•	كامل أبوب	•	د. شكري عياد
•	محمد مستجاب	•	د. مصري حافظ
•	يوسف القعيد	•	فاروق خورشيد

و مالف خاص عس • جابريل جارميا مازگير *

و. ملف خاص بالمفرد الشكيلة

عن الفتاك الراجل . وأحب عياد

بقلم : بلال الدين أبو غاري

تصدرها : الهيئة المصرية العامة للكتاب

هذا العام في
معرض القاهرة الدولي الخامس عشر
للكتاب

جناح الهيئة المصرية العامة للكتاب
يقدم

- مجموعة ضخمة من الكتب الأدبية والثقافية ،
- كتب التراث العربي المحققة ،
- كتب الأطفال الملونة
- كتب الفن التشكيلي
- مجموعات مختارة من الكتب الأجنبية
- في الفن والأدب والثقافة
- مختارات من أشهر التسجيلات الموسيقية
- مجموعة كبيرة من المعاجم العربية والأجنبية



أرض المعارض بالجزيرة

من ٢٧ يناير - ٧ فبراير ١٩٨٣

إطار لدراسة تأثير تنويع في الشعر التونسي في الثلث الأول من القرن العشرين على التنوع

يتأكد في البداية أن تأثير إلى أن المسح المتبع في هذا البحث لا يبدو أن يكون مبهما تاريخيا ، يستهدف وضع إطار يوضح أن تلك فيه دراسة هذا الموضوع دراسة مقارنة من جوانبه الفنية الخاصة ، وقد حملنا هذا على الرجوع إلى المجلات والمجلات والنشرية التونسية والدواوين الصادرة في الثلث الأول من هذا القرن ، فبعدت لنا من خلالها مراحل ملاحظة ، تغطي كل مرحلة منها - طبقا لطبيعة التأثير الحاصل - إلى المرحلة التالية ، مما مكنتنا من الوقوف على هذا الإطار الذي تعرضه في هذا البحث إن دارس الحياة الفكرية والأدبية في تونس ، في أواخر القرن الماضي وفي الثلث الأول من هذا القرن ، يلاحظ عميق تأثيرها بالحياة الأدبية والفكرية في مصر ، وذلك عن طريق الصحف والمجلات والكتب التي كانت ترد إلى تونس ، فتحدث من الأثر ما تجلي في الأدب والفكر من هروب التقليد والإصلاح والتجديد .

وفي مطلع القرن العشرين عكس هؤلاء الشعراء - أيضا - حل شعر شوقي وحافظ ، يستلهمون منه طرائقه ، ويحاكون صوره وأوزانه وقوافيه ، ويقلدون مواضعه ، وكان قصاراهم الإجابة في محاكاة الشعراء ، وقد وجد الشعراء التونسيون الذين ألفوا الصياغة التي أرسنها مدرسة الإحياء الشعري طينتهم في تطوير شوقي وحافظ لهذه الصياغة ، ومنها عناصر رادت في قيمة الشعر وشدة أسره ، لذلك تقاسم الشعراء التأثير ، على أن حافظا قد استلزم بالحجاب الأكبر منه ، حسب الاحتمال الذي ذهب إليه محمد الفاضل بن عاشور ، وذلك لسهولة شعره ويسر ميثاقه ، وتلبية عطامح الشعب واحتفاله بالأحداث الكبرى في عصره

يقول الشيخ محمد الفاضل بن عاشور : « وقد اعتمدت هذه الطريقة - في الشعر التونسي - على محور النهضة الشعرية بالشرق الذي يملك بطريقه شاعرا مصر حافظ وشوقي . وربما كان حافظ أقربا أثرا بسبب ما امتاز به شعره من شدة البعد عن الطرائق الشعرية القديمة ، وشدة القرب من حركة الإصلاح الفكري والديني ، وهي صاحبة السلطان الأعظم على نهضة الفكر بتونس ،

وإذا كان من نافذة القول ، الإشارة إلى أن البارودي كان رائدا للإحياء الشعري في مصر وفي سائر البلاد العربية في القرن التاسع عشر ، فإنه من المفيد أن نوضح أن الشعراء في تونس ، في أواخر القرن التاسع عشر ، وبداية القرن العشرين من أمثال محمد الشاذلي محله دار (ت ١٩٥٤) ومصطفى أغا (ت ١٩٤٦) ، وصالح السويدي (ت ١٩٤٣) والصادق الفقي ، والحضر حسين (ت ١٩٥٨) ، والمهدي المديني كانوا متأثرين في الوقت نفسه بالبارودي ويراثته التجديد في الشعر التونسي في القرن التاسع عشر محمود قابادود (ت ١٨٧١) وهو الذي يمتد في الشعر روحا جديدة ، تهاوت دوما لتماذج الصحلة والأساليب المتهاة والأجيلة الباهتة ، ومن ثم ضد عبر أصديق تعبير عن الصلابة التي هزت الشرق ، تحت وقع نهضة العرب ونوشه والمطبع على شعر قابادود يدرك يسر إلى أي حد كان شاعر مقرب على أثر الشعراء الملمسين خاصة ، والشعراء الميرري في مختلف أدوار الشعر العربي عامة . وقد تألفت للصناعة الشعرية لبارودي وقابادود على التأثير في الشعر التونسي في أواخر القرن الماضي .

ولعل أقوى الآثار الشعرية في هذه الحقبة أثرًا ، في توجيه الشعر بتونس وجهة جديدة بعد قصائد حافظ في الشيخ محمد عبده إنما هي قصائده «غادة اليابان» و«العمرية» و«لسان حال اللغة العربية» و«استقبال رأس السنة الهجرية»^(١)

وهو احتمال يرداد قوة إذا ما تقصينا أثر كل من الشاعرين في الأدب التونسي ، ذلك أن حافظ مما مثله كان شاعر الشعب في فترة ارتفعت بالأحداث الوطنية ، واحتدم فيها الصراع بين الشعب والمستعمر ، فتحقق حوله الشباب خاصة ، لذلك فإن قصيدة «لسان حال اللغة العربية» قد انخرست في وجدان الأمة واتخذت منها سيلا لمكافحة المستعمر الذي هتك إلى إفتاء اللغة العربية وإحلال الفرنسية محلها ، فكانت هذه القصيدة أنشودة تدع إلى التوب والاستبانة في الدفاع عن الشخصية القومية . والمطلع على الصحافة والمجلات التونسية في الثلث الأول من هذا القرن يلحظ إلى أي حد كانت هذه كيفة بالاشتهاد بأبيات من هذه القصيدة مما يكن للموضوع المطروق . لقد بشر الزعيم عبد العزيز العالي في مجلة «الفجر» في أغسطس سنة ١٩٢٠ (ص : ٢٢ وما بعدها) قصيدة حافظ إثر تقديم صاف حص به وضعية اللغة العربية في تونس ، كما أن المحاضرة التي ألقاها شيخ الإسلام أحمد بريم عن «حياة اللغة العربية» في مؤتمر اللغة والأدب والفنون العربية للمعقد في تونس في شهر ديسمبر ١٩٣١ قد اشتمت لأبيات كثيرة من تلك القصيدة ، كذلك فإن هذا كسيرا من شعراء تونس قد قفوا على أثر حافظ في التحني باللغة العربية وبألفاظها ، يأتي في مقدمتهم محمد المأمون البهري في قصيدته «دات المطمع»

أضحت لئن فهل ها من فاعم ينحني حلقها بقرم بار

والشيخ محمد الخطير حسني الذي آلت إليه مشيخة الأزهر فيا بعد فهو صاحب قصيدة «حياة اللغة العربية» التي مطلعها :

بصري نسج في وادي النظر بمنحني أثرا محمد قمر

وفي هذا ما يدل على أن حافظا قد استأثر فعلا بالحناب الأكبر من التأثير ، على أن أمير الشعراء برحانة حباله وبراغته في التصوير والتعبير ، وبارتقاده إلى أزهى عصور الشعر العربي ، يستمد منها زكي أنيائه ، ويديم بيانه ، قد أثر بدوره في حياة الشعر في تونس حتى نشوء المدرسة الرومانسية التونسية في العشرينيات ، وقد ساعد على إشاعة تأثير شوقي عمق صلته برعيم الحركة الوطنية آنذاك الشيخ عبد العزيز العالي في أثناء هجرته بمصر ، فقد كانت الحرائد والمجلات التونسية وخاصة (العالم الأدبي) تنقل أخبار لقاءها ، وما كان بينها من صلات تسم خاصة عن إصحاب الزعيم بأمير الشعراء وتمصيه له ، مما كان له أكبر الأثر في التماس الحزبيين حول أمير الشعراء ، وقد حملت هذه الرابطة الأدبية التقليديين في ذلك الوقت على أن يتخذوا هم من شاعر الزعيم العالي وحزبه - محمد الشاذلي خزنة دلو - أميرا لشعراء في تونس ، وذلك لما يوجد بينه وبين شوقي من أوجه

الواقع أن تليف حربه دار بأمير الشعراء نقيا على أثر شوقي يتدرج في مواصلة أصبحت غير حصة بين الأدباء التونسيين آنذاك ، تمثل في محاكاة ما يجذ في الحياء الأدبية والفكرية في مصر جاء في إحدى رسائل أبي القاسم الشابي إلى صديقه الأديب محمد الحليوي ، وهي مؤرخة في أكتوبر ١٩٣٠ «إن الضجة في تونس قائمة حول كتاب صديقنا الطاهر الحداد - امرأتنا في الشريعة والمجتمع - ويقاب إن للنظرة العلمية لجامع الزيتونة ، تفكر في القيام عنه ، وطب حجزه كما فعلت مشيخة الأزهر في مصر بطله حسين وكتابه ... معي أننا نقفد مصر في كل شيء»^(٢) . وقد أوردت مجلة «العالم الأدبي» في عددها الصادر في يولييه ١٩٣٠ (ص : ٣١) أن الإصرار على اتهام الأستاذ محمد الصالح المهيدي بالمروق إثر إلقائه محاضرة عن الفجرة البوية دليل قاطع «على أن تونس أضحت مصر تقتدي بها في كل شيء حتى في إصدار أحكام الحرمان ولو ضد من لم يتشبه بالأستاذ على عبد الرزاق في شيء» . ونما لهذه المواقفة فإن الشاعر الغنالي مهيأ لها بكرمى الحزب الأول من ديوانه الذي نشره سنة ١٩٢٦ بالسجديات تليها بأحمد شوقي الذي سمي ديوانه الشوقيات

وحينا شاع لقب أمير الشعراء ، ولقب شاعر الشباب في مصر لم يتأخر الأدباء التونسيون عن البحث عن شاعرين يصلحون مثل ذلك . ولئن كان اتفاق الأدباء التقليديين واصحا في تعيينهم خربة دار بأمير الشعراء بعد سنة ١٩٢٠ ، فإن اختلاف الأدباء الشباب في تسمية أحدهم بالشاعرين : عبد الرزاق كركباكة (ت ١٩٤٥) ومحمود بورقية (١٩٥٧) بشاعر الشباب كان سائما . وقد حملهم على هذا الاختلاف توقف الشاعرين إلى أسلوب هنالي يذكّر بأسلوب أحمد رامي ، من حيث شعافية اللفظ وطلاقة الخيال والاحتمال تألم رومانسي شعاف . ويبدو أن السب في اتفاق المبايعين لخزبه دار يتمثل في خلوصه لشعر الوطنية أو يكاد ، وفي إعجابهم بحسبته النضالي وانتصاره للحزب ورعيه ، وشحمته عناء السجى والعزل من الوظيفة بسبب محرمه

ولقد تألفت أسباب عديدة على تليفه بأمير الشعراء ، تتمثل في أغلبها بوضعيته الأسرية وحظوته في القصر ، ومنزله في الحرب الحر الدستوري التونسي ، ومن ثم تصارعت وجوه شبه عديدة بين حزبه دار وشوقي ، جمعت بينها برغم بعد الفقة ...^(٣) شوقي بسبب إلى أصول غير عربية وكذلك خزنة دار ، فحده الوزير الأكبر (مصطفى خزنة دار) من الماليك ، وهو الذي نولى الوزارة الكبرى حمسا وثلاثين سنة انتهت بسقوطه ومصادره ثروته سنة ١٨٧٢ . وكان قد مهد لاحتلال فرنسا لتونس ، باستملاكه وسوء إدارته وعجائته طمساعة الفرنسية . وكما كان شوقي شاعر الخلدوي ، حلقيا في قصره ، كان خزنة دار أحد أفراد حاشية محمد الناصر باي وشاعره وأمير لواء في حرسه الخاص ، وقد خصه الباي برعائه وتشجعه على قول الشعر ، والملاحظ أن الشاعر لعب دورا حاسما في ربط صلة الحرب بالنصر

وللمعائلة المالكة ، وكان كلما تحزب أحد الأمراء أقسم بين يدي الشاعر على الثبات والوفاء وشأه في ربط هذه الصلة كشأن شوق حين أقام الحضور بين الحرب الوطني والخطيوي عباس . وبقي شوق إلى لأندلس لأسباب سياسية ، وعزل خزنة دار من وطئته سنة ١٩٢٢ ، وكان قد سجن سنة ١٩٢٠ بسبب وطنيته ودعوته إلى الثورة على المستعمر واستقلاله زعيم الحرب إثر خروجه من السجن بعصيده عواسها « لك الفخر »

على يدي شوق وحافظ الشعر بالأحداث السياسية الكبرى والملاحم الوطنية ومطامح الحركات الإصلاحية في العالم الإسلامي ، واسترد الشعر على يديها بصارته وعمق تأثيره كما وعاء له من مدح العدل ، أبوان الموسيقى والتسامع بين الأوران والأغراض ، فلم يعد الشعر صناعة يحللها وهج لا يثبت أن يحمده ، ولا أصعادا بلديعة تعزل التوجدان وتنفق رؤى الشعر في مناهات التكلف والعسر ، وبذلك كتب الشعر مواقع جديدة فامتعت قاعدة شدته . لقد وثق شوق صلته بالتراث الشعري الأصيل فاستلهم منه وعارض أركي تبادجه في مختلف المصور ، وحطم المواصفة التي تفصى بأن يكون الأعمودج المعروض أقل شأنًا من الأعمودج المعارض ، وقد هام الشعراء في لمشرق والمغرب بشعره محاكوه ونسجوا على نسقه ، وكان خزانة دار أحد هؤلاء ، وبدا رجعت إلى ديوانه يجره به ، وقد أتم طبع الجزء الثاني منه سنة ١٩٢٩ ، وجدت أن الشاعر كان كلمة تقليد شوق في بيته الشعرية ، لذلك أكثر من النظم على الأوران التي أثرا شوق على غيرها وهي (الكامل والوافر والخفيف) وهو قد خمس قصيدة شوق التي قالها في الإشادة بالدستور الذي تصحه السلطان عبد الحميد تركيا وولاياتها الإسلامية سنة ١٩٠٧ .

بشرى البرية قاصبها وفاتها حاط الخلافة بالدستور حاميا خمسا بقصيدة مطلعها .

حي اللال وكل للحرب نصيبا
فلسمك الترك ولنكند أعاديا
أصمى الخير ينادي في صواحبيها
بشرى البرية قاصبها وفاتها حاط الخلافة بالدستور حاميا^(١١)

وشطر وسبح قصيدة شوق

محمدها بطونهم حاد والفلول يخرمهم القناء^(١٢)

ولشدة تعلقه بشعر شوق أثر أن يعارضه في قصيدته

حي كأنها الحب فهي ضمة ذهب

بقصيدة سماها « معارضة شوق » جاء فيها

راحمة النبي الطرب هبابها فلا عتب^(١٣)
الديسان مزججته والحمير نسكب

والكنوز جارية طاب فوقها الحب
فهي والحباب صفا قسما والذهب
وذلك بدلا من معارضة الأصل لأبي عباس

حاصل المعنى بسبب يستعمله الطرب

وشطر بردة البوصيري بعد أن عارضها شوق ، كما عارض يائية شوق

لله أكبر كم في الفتح من عجب يا عالد الترك جدد بحاله العرب
نك التي عارض بها شوق يائية أبي نغم

وعون حربه دار معارضة هذه به « تحية تونس إلى الجيوش العلية » ومنها

حلم للبد القصى في معاهدة أنمت بمزقة الأطراف بالقصب
نقى صحيفته اليونان ملقنا من الشبهة بالعار بالحرب
سلوا الملاحم إذ يحض الوطنيس يا سلوا للمطبع عن فوساها النجب^(١٤)

ومن الجدير بالملاحظة أن خزنة دار بويج أميراً للشعراء التونسيين بتأييد من الحزب ، بعد خروجه من السجن سنة ١٩٢٠^(١٥) ولن تأخرت مبايعة شوق الرسمية إلى يوم ٢٩ أبريل ١٩٢٧ فإن تلقيه بأمر الشعراء كان شائعا قبل ذلك التاريخ بكثير^(١٦) ومن بابها حربه دار الشاعر محمد الفاتر القيرواني (ز ١٩٥٣) بقصيدة « بيعة الأمير » مطلعها :

نصر القوي وحارسها وسبل تونس شيخ البيان
نقبل هناء بقلبه لذت الأمر في السفيوان
لأنت المزار بحرفالنسا لشاعر مصر بهوم الزمان^(١٧)

ومحمد الصادق القلق بقصيد « والنشيد الخزيدي » ومه :

وأشد حزنا الإحسان فبنا كما حب النسيم على البهار
وأشد شغف الأصماع منا قروق لديه سجعات الكبارى
جزى الله الأمير بكل خير وبالأمرء تفرج الطوارى^(١٨)

وحسبنا أن نؤكد في هذا المجال ، أن تلك المبايعة لم تكن مبايعة عية تقوم على ملاحظة التشابه بين شعر شوق وشعر حربه دار ، وإنما كانت مبايعة امتدحت حقيقة من الأوضاع المنشأمة التي اكتنفت حياة الشاعرين ، وأن الرعية في محاكاة ما يجري في حياة مصر الأدبية هي التي حبست الأدباء التقليديين على اصطناع هذا اللقب له . وكان يجمع هؤلاء الأدباء نادبان « نادى الحميس » في منزل حربه دار و (نادى الثلاثاء) في منزل الشاعر مصطفى آغا ، أما الأدباء الشبان ، وكان يجمعهم « نادى قدماء الصادقية » كل يوم جمعة تتأهلوا هذه المايعة الشكلية وعكفوا على صياغة حياة فيه يتاعم فيها اللحن الشجي مع النمرل في الوطر ودمرد وانصعده عيت هؤلاء « أبو القاسم الشان » ومصطفى عريف ، ومحمود

قد كان له قلب كالطنين يذو الأحلام لتهنئته
مذ كان له ملك في الكرم جميل الطلعة يعبه^(١٧)
ومصطفى حريف بقصيدته «يا نيل الصب ...» ومب

الصهد هلمم لجدده قالدهم قد ثبتت يده
وتخرد فوق النخل يما م كم يشجيك بفرده
والبلبل هز الحصن وغنسي لمن الحب يسرده
يستلر نسج صابته غنيسه وبجوده
يلوب رمان يمان نبيسك طي الزم واليه
ويستبر السهم وأوحده ومليك الحزن ومفرده
وبسبان الحد موده (سكران الطرف مبرده)^(١٨)

وعارضها على اليفر بقصيدته «في الليل» .

الحزن هو لك يسهده من يمهده نو يسهده
بما يدر دحي في فن في يسي الطرايب تسأوده^(١٩)
كما أن عبد الرزاق كركباكة عارض سيرة شوقي بقصيدته «كان
رمان»^(٢٠) أما الشيخ الخضر حين فقد حيله إهجا به بمعارضة
شوقي للسان اللين بن الخطيب التي عنوانها «عقير قرش
عبد الرحمن الداخل» .

لمن لخصو يستنزي فلا يزع الشوق به في الطير
عسطل نظم موشح في نفس الموصوع وعلى نفس الوتيرة ونحل له
الموان ذاته «عبد الرحمن الداخل أو عقير قرش» ومطعمه
على نفس النثر لمل الثوبا لا نسبا
ليست الأعطار إلا سببا لسمها^(٢١)....

ومن البين أن شعراء المدرسة الرومانسية التونسية كانوا يقتسمون
حافظا شاعر الشعب على شوقي ، ويؤثرون سهولة لفظه وبسر أحيته
وعاطفته الوطنية واحتشانه آمال اليأس والمسحوقين . وكل ذلك
يسجم مع طبيعة المرحلة التي كان يمر بها الصال الوطني والحركة
الأدبية في صراعها المحتدم مع الفرجة والتعريب ، لكنهم كانوا
لا يدمرون الإعجاب بشوقي ، والشايف نفسه ما استطاع أن يتخلص
من أسر تأثير شوقي ، بالرغم من تعصبه لأبي ماضي^(٢٢) وحيوان
والعقاد وتقديمه حافظا على شوقي ، فإن ثوب خيال أمير الشعراء
وتلق موسيقاه قد فرسا على الشايف الناسي به في بعض أعيانه . ولقد
بدا لصالح فضل في محته «ظواهر أسلوبية في شعر شوقي»^(٢٣)

إمكان اعتماد الشايف في رائحته «حنوات في هبكل الحب» على
قصيدة شوقي «غاب بولوبيا» التي عبط بذكريات الشاعر وصواته
في باريس وتعاقد فيها صيغ موسيقية وتصويرية أختاذة بفضي إليها
توريد المضارع والقافية الدالية .

وظاهرة التدوير والنسق التصاعدي للسؤال ، هذه العناصر
للتضامرة ، هي التي شكلت دون مدافع قصيدة الشايف ، ويتصح

بورقية وعبد الرزاق كركباكة . ومحمد سعيد الخلفي ... «إقطاب
المدرسة الرومانسية في تونس» ، ولهذا ما لبثت إمارة خروته دار أن
جنت ذكرها وتعلمن ظلها ، تحت وقع هذا التطور الشعري الذي
عرفته البلاد ، وهو تطور حدثت تأثير مدرسة الديوان والعصه
بالمجرة التي اشترعتا معها مستحدثا في الشعر العربي وأمدتاه
بأصول نقدية زكت مسيرة الشعر منى ومعنى ، ولقد أسرف الشاعر
الرومانسي محمد سعيد الخلفي في تهجين شعر خروته دار ، باعتباره
شعرا تعلدبا لا يوفق فيه ولا بهاء ، واكتسح المذ الرومانسي إمارته
فتحولت الأقطار عنه واستولت المزاوة على قلبه ، وارتد مرة أخرى
إلى أشعار شوقي وحافظ وأحمد قزاد الخطيب ، ببل بها ويلدّن بها
شعره .

وبرغم أن الشايف ومطروعه كانوا تأثيرين على الشعراء التقليديين
فإنهم ما استطاعوا التخلص من تأثير شوقي ، ذلك أن أمير الشعراء
قد أعاد بمعارضاته للزناث الشعري الأصل نصارته وعشق تأثيره ،
فتخلق الشعراء التقليديون والمحدثون منهم على السواء حول
معارضاته ، يقيمون على أثرها بدلا من الخادج الأصلية .

ولقد سبق أن أشرنا إلى أن خروته دار شطر بردة البوصيري بعد أن
عارضها شوقي وعارض البابة التي نظمها شوقي في معجنته بلي
نواس ، ولقد عارض مصطفى خروم (ت ١٩٦٧) إجابة بشوق
بقصيدة عنوانها «حامل الهوى ...» ومبا .

مناج شوقه الطرب	والهوى هو السبب
والبرت بسأفله	حرة الصببا تب
فلمنت عواظره	لهي لبه ليطرب
والهت هواجها	لم تبال من عيبها
المرى نجسها	والطيرون مصطحب
والدام والفسفرة	(حفت كنسها الحب)
والسلود ماله	لستى ولستى
والفسفور مساجة	حول موجسها سعب
والفسفور ساهدة	من غلغها السعب
والفسفور لسببنة	والفرواق الكسب
والفسفور السفرت	والفسفور السعب
الفسفور السعبها	والزاج والسبب
أنشدت مسفنة	(حامل الهوى سعب) ^(٢٤)

وحيث عارض شوقي دالية أبي على الخضرى القيرواني

بالبل الصب من هذه الهيام شاعرة موعده .

أمير الشعراء التونسيون في معارضة دالية شوقي :

مضيناك جماء مرفده ويسكنه ووخسم عوده

عارضها الشايف بقصيدته «صفحة من كتاب الدموع» :

فماه الأمر . وأطروحه وشجواه اليوم . فلا هذه ؟

مناط عنايتهم وتطلعهم . وفي هذا النطاق يتسرج اهتمامهم بالحياة الأدبية في مصر في أدق عفاصيلها

ولقد زكا الأدب بما تأيد به في مصر واحتدت نفس الممارك الأدبية التي اتسمت لها الساحة المصرية . من ذلك أن عددا من الأدباء التونسيين في العشرينيات يتزعمهم الأستاذ راجع إبراهيم قد أسرفوا في الرد على الموليحي في نفسه لديوان شوقي حيث أبان عن همت قول الشاعر :

عندوها بطونهم حناء والخواص بطونهم الشاء

فاقتضى هذا رمودا من عتسى الموليحي ، وهم كثر ، وهي ردود نشرت في عدد كبير من الصحف والمجلات التي كانت تصدر آنذاك . كما أن أبا القاسم الشابي كان يحنج لمصر ولعبقريتها المصرية (التعبير له) غير أنه بما كتبه الراجعي الذي نقل ظهور العبقريات في مصر^(٢١) .

لقد ألقى الأدباء الثبان الذين تعصبوا لمدرسة الديوان في مهاجمة الراجعي وتهجين الصناعة الفنية لشعر التفيدى^(٢٢) ، أو لانتصار للعقاد وزميليه والإشادة بطرائقهم النقدية المتحدثة ، ومن يرجع إلى «رسائل الشابي» يجد أنه وزميله محمد الطيوي كانا سرهين في التحصب للعقاد وفي تهجين خصومه . ورغم انقسام الشعراء التونسيين إثر شوه مدرسة «الديوان» إلى محددين وبقعيين ، وما شب بينهم من خلاف ، سبقت الصحافة والمجلات التونسية فإن الذي وحد بينهم هو الانتصار للحياة الأدبية في مصر في العشرينيات .

ولقد دأب نادي «قدماء الصادقية» ودمعهد ابن خلدون ، و«نادي الخميس» و«نادي الثلاثاء» على عقد ندوات فكرية وأدبية تمي بكل ما يجد في مصر ، ولا تعنى إلا لما بالقبيل الذي يجد في غيرها ، ولقد أفاضت الصحافة التونسية في وصف الألم الطاغى الذي سيطر على مشاعر التونسيين بوفاة الموليحي سنة ١٩٣٠ ووفاته حافظ وشوقي سنة ١٩٣٢ ، وأوردت اهتلات ومحاكاة «العالم الأدبي» ونشرة «الجمعية الخلدونية» ما جرى في جلسات التأبين التي أقيمت لذكراهم ، وقد أسهم في هذه احصالات الأدباء التقليديون والمحدثون على السواء في حفلة تأبين الموليحي التي أقامتها «الجمعية الخلدونية» في الساعة الخامسة والنصف بعد رواق يوم (١٧ إبريل ١٩٣٠) والتي نشرتها «مجلة العالم الأدبي» ، وألقى عبد الرحمن الكواكبي كلمة أرخ فيها للفقيه كما ألقى المرحوم شيخنا محمد القاضل بن عاشور عثا عن «كاتب النهضة المصرية» وأسهم شيخ الأدباء محمد العربي الكبادي (تـ ١٩٦١) وأبو الحسن بن شعبان (تـ ١٩٦٣) وشاعر الشباب عبد الرزاق كركاكة عثرينات ، وقد ألقى شيخ الأدباء محمد العربي الكبادي باللائمة على شوقي لأنه لم يوث الموليحي قائلا

وما بال شوقي وهو شاعر قهره وكابه في كل وقت ومكانه وكيف ألقى لم يسلط اليوم فخته فظهر من بحر القريض عجباه

من استقرائنا لأعلى الحياة أن الشابي اعتمد «غلاب بولونيا» أيضا في قصيدته «الجنة الضائعة» تلك التي تناغمت فيها ضروب الموسيقى التي تخرج بها قصيدة شوقي ، وفي عدد من المقاطع يبلغ التشابه حدا يصعب معه التفريق بين القائلين ، يقول شوقي ...

كم يا جهاد قلوة كم عكلا أبدا جمود ؟
هلا ذكرت زمان كنا وزمان كما نرصد .
لطوى إليك دجى الليلاني والنجى هنا ملود
لفول عندك مالفول وليس غيرك من نجيد
سرى وعرى في فنيك والرياح به مجود
نسيت في الاناس مبطنا به الجم الوحيد^(٢٣)

ويقول الشابي

كم من عهود صلبة في عبوة الفؤادى الصغير
... لفضها رمى الجبهة لا رقيب ولا ملير
إلا السطولة حولنا فلهو مع الحب الصغير
أهيام كانت للحمية حلوة السروى المظير
... لنى فنيها الرياح فلا نضج ولا نضور
وسعود نصحك للمروج وللمزاج والمخير
وبطل تركض حلفت نراب الممراتى المبطير^(٢٤)

إن الانتماس في ذكرى حبيبة لم يكرها الزمن ، واستعاد العمل الخاص من لدن الشاعرين - إلا في موطن واحد استلججا به الذكرى (عند شوقي : هلا ذكرت زمان كنا) (عند الشابي : نصبت ...) - والاتكاء بدلا من ذلك على العمل المضارب الذي دلف إلى مرید من التحيل ويحقق «الشهود» حسب مصطلح الصوفية - (عند شوقي : لريد ، نظوى ، يذود ، نفول ، يعيد ، نسرى ، نسرح ، نيت ، يبط) (عند الشابي : نبي ، نهيم ، نهج ، نشور ، نصحك ، لظل تركض) - وتعاقب الأعمال المضارعة - (عند شوقي : نسرى ونسرح ، نيت نبط / لا /) (عند الشابي : نبي فنهيم / ها / ، لسود نصحك - وبطل تركض) - إن كل ذلك يجدد اشبه بين المقطعين ويحل تأثر الشابي بشوقي .

ولقد نقل لنا الأستاذ عبد العزيز الشابي السيد الأسبق للمحامين بتونس ، وكان زميلا للشابي ووثيق الصلة به ، أن الشابي كان شديد الإعجاب بالمرثية التي رثى بها شوقي حاصطا ، وأنه كان يكثر من إنثادها والإشادة بها ، باعتبارها تمثل قيمة فنية وتاريخية متميزة .

لقد استقر في أذهان التونسيين منذ القديم أن الثقافة العربية الإسلامية في المشرق قد اكتسبت عوائلها في مصر بالدرجة الأولى ، وأن تطورها كان وقفا في الأقطاب على العطاء المصري في مجالات الفكر والفن ، ولئن أسهمت بعض الحواضر الإسلامية هناك خلال فترات تاريخية محدودة في البناء الحضارى للإسلام فإن إسهام مصر كان موصولا لم تقلصه الأحداث ، ولا كتمكت من غربه طوارق الأيام ، وكلما جدت جديد في مصر اهتزله التونسيون وعلموه

واحق أن أمير الشعراء رثى المولحي ، ويدعو أن القصيدة لم
صل إلى أيدي الأدياء التوسيين إلا بعد إقامتهم تلك الحملة
التأسيسية^(٢٦) :

وفي أكتوبر ١٩٣٢ أقيمت الجمعية الخلدونية^(٢٧) حفلة تأبين
لحافظ ثم أقيمت أخرى يوم ٢٤ نوفمبر ١٩٣٢ لتأبين شوقي أي بعد
وفاء الشاعر شهر وعشرة أيام ، وكما قال الشيخ محمد العاقل من
عاشور فقد « قضى الله أن تكون الفخامة دائما في جانب شوقي دون
قرينه فجاءت بأهرة في مظهرها ثرية بما فيها من الخطب والقصائد
والدراسات التي نشر أكثرها في نشرة الجمعية الخلدونية لسنة
١٩٣٤ »^(٢٨)

وقد أسهم في هذه الحفلة أجد عشر شاعرا من بينهم شيخ الأدياء
محمد العربي الكبادي ومحمد المرزوقي ومصطفى أغا ومحمود بورقيبة
وجلال الدين النقاش وعبد الرزاق كركاكة ، كما أسهم أربعة كتاب

بمحوث في ادب شوقي ، وبما جاء في مراثي كركاكة
شوق استمع هذا بجيتك شاعر صرف الشباب تحت الأوراق
تحتت أنك في القريض أجل من هز القريض عن الممود القال

إن الذي أردنا أن نخلص إليه من وراء ذلك هو أن الشعراء
التوسيين في الثلث الأول من هذا القرن قد أمعنوا في تفنيد أمير
الشعراء والاهتداء به والناسي به في معارضاته ، لا فرق بين
محدثهم ومقلدهم ، ويرغم بعد الشقة بين الشائبي وحرره دار وبين
كركاكة والمثنى فإسهم اعتلوا جميعا بص شوق

إن هذا الإطار الذي انتهينا إليه يصلح لأن يكون منطلق لدراسة
قصة تنقضي مظاهر تأثير شوقي في الشعر التونسي ، وتؤكد بالتالي
وحدة الروابط بين تونس ومصر ، ورحم الله شوقيا القائل

بما المشرق منزل لم ينفرد فصيله إن تفرقت أصفاده
وطر واحد على النقص والقص حتى وإن التمع والجراح اجفاده

الهوامش

- (١) محمد القاسل بن عاشور ، الحركة الأدبية والفكرية في تونس ، القاهرة ، ١٩٥٥ ، ص ٦٩ - ٧٠
- (٢) مجلة الحامد ، تونس ، أوت ١٩٣٧ ، المجلد الأول ، عدد ٢ ص ٢٣
- (٣) الأدب التونسي في القرن الرابع عشر لزمى العابد بن السوسي ، تونس ١٩١٦
المجلد الثاني ، ص ٢٠٧
- (٤) رسائل المثنى ، تونس ، ١٩٦٦ ، ص ٥٢ ، وراجع برسل كاهن في
مفردات مجلة العالم الأدبي ومطامير في الدين والوطنية ، في مجلة العالم ، تونس
١ نوفمبر ١٩٣١ ص ١٢ - ١٣
- (٥) نور الدين محمود ، في الشعر التونسي ، مطبوع ومطبعة ، ضمن مجلة الفكر ،
تونس ، أبريل ١٩٦٤ ، ص ١٠
- (٦) ديوان عزه دار ، تونس ١٩٧٢ ، ج ٢ ، ص ٧٢ - ٨١
- (٧) ديوان عزه دار ، ج ٢ ، ص ١١٨ - ١٢١
- (٨) المصنوع ذاته ، ج ١ ، ص ٢٠٤ - ٢٠٥
- (٩) ديوان عزه دار ، ج ١ ، ص ١٣٢
- (١٠) راجع ، أحمد توفيق المثل ، علوم المنصور ، تونس ١٩٦٤ ، ص ٢٧٤
- (١١) راجع مثلا ، نور المثنى ، أنباء في حياة شوقي ، في المجلد ، ديسمبر ، ١٩٦٨ ،
- (١٢) الأدب التونسي في القرن الرابع عشر ، تونس ، ١٩٦٧ ، المجلد الأول ، ص ١٥٨
- (١٣) المصنوع ذاته ، المجلد الثاني ، ص ١٧٠
- (١٤) مصطفى خريف ، شوق وطوق ، تونس ١٩٦٥ ، ص ١٦٩ - ١٧٢
- (١٥) أبو القاسم الشابي : أفان الحياة ، تونس ١٩٨٠ ، ص ١٥٤ - ١٥٦
- (١٦) شوق ودوق ، ص ١٩٨ - ٢٠٦
- (١٧) الأدب التونسي في القرن الرابع عشر المجلد الأول ، ص ٢٠٨ - ٢١٧
- (١٨) الأدب التونسي في القرن الرابع عشر ، المجلد الثاني ، ص ٢٦٥
- (١٩) المصنوع ذاته ، المجلد الثاني ، ص ٢١٠ - ٢٢٢
- (٢٠) رسائل الشابي ، ص ١١٤
- (٢١) انظر ، فصول ، يوليو ، ١٩٨١ ، عدد ١ ، ص ٢١٢
- (٢٢) التوقيعات ، ج ٣ ، ص ٣٠ - ٣١
- (٢٣) أفان الحياة ، ص ٢٠٩ وما بعدها
- (٢٤) رسائل الشابي ، تونس ١٩٦٦ ، ص ٩٧
- (٢٥) راجع ، مثلا ، أبو القاسم الشابي : الخيال الشعري عند العرب ، تونس ١٩٦٦
- (٢٦) راجع ضمن القصيدة في التوقيعات ج ٣ ، ص ١١٠
- (٢٧) محمد القاسل بن عاشور ، الحركة الأدبية والفكرية في تونس ، القاهرة ١٩٥٥
- (٢٨) ص ١٥٧
- (٢٩) المصنوع والصحة ذاتها



دار المسريخ للنشر بالرياض

تقدم لقراءتها مجموعة مختارة من أحدث إصداراتها

● الفاصلة القرآنية

الدكتور عبد الفتاح لاشين

● العرب وفلسطين

بحث حول فلسطين كما يعكسه أدب الرسائل الخامعة العربية
إعداد : أحمد فرسوق

● تاريخ العالم الإسلامي الحديث

الدكتور إسماعيل ماضي
أ.ك. محمود شاكر

● المدخل إلى علم الجغرافيا

الدكتور محمود عبد العزيز صالح
الدكتور عبد العزيز صالح

● جغرافية أوروبا

● حفرية المملكة العربية السعودية

الدكتور عبد الرحمن صادق الشريفي
طبعة جديدة مفعلة ١٩٨٣

● الأحاديث القديمة

الدكتور محمد اسماعيل شعبان

● حرب الفضاء

الدواء جعفر الدهراني

● التعاون العسكري العربي

الدواء حسن البدرى

● الموجير في جغرافية أفريقيا

الأستاذ أنور الدقاد

● السلسلة العلمية المبسطة للأطفال

صدر منها ثمانية كتب ملونة طباعة فاخرة

● سلسلة «أعرف بلادك»

سيد إبراهيم

صدر منها ستة كتب عن بعض المدن السعودية طباعة ملونة وعملها

● سلسلة «عابرة العرب»

سليمان فهاص

صدر منها : - الخليل بن أحمد - المحافظ

كما تقدم المجلة العربية الوحيدة المتخصصة في علوم المكتبات والمعلومات

مجلة المكتبات والمعلومات العربية

تصدر كل ثلاثة شهور باللغة العربية والإنجليزية

- السوياس - ص.ب. ١٠٧٢٠

مكتبة المسريخ - العليا الرياض ت ٤٦٥٧٩٢٩

تطلب مطبوعات دار المسريخ في مصر من:

المكتبة الأكاديمية: ١٢٩ شارع النور - الدف ت ٨٤٣٥٦١١



شوقي وآثاره

مراجعة غربية مختارة

صالح جواد الطعنة

إن الهدف الرئيسى لهذا البحث تحديد ما حققه شوقي من مكانة عالمية ، وذلك بتبع ما لقيه من اهتمام فى الغرب ، وما ترجم له من أعمال إلى اللغات الغربية منذ أواخر القرن التاسع عشر حتى يومنا هذا . وقد خلصت نتائج هذا التبع فى البيبلوجرافيا إلى محتوى على أكثر من مائة وثلاثين مصدرا فى اللغات الغربية ، والملحق الذى يترجم ثمانية قصيدة أو قطعة مترجمة سواء كانت الترجمة كاملة أو جزئية (أربعة أبيات أو أكثر) وقبل أن أبدا ملاحظاتي حول مكانة شوقي ، فى الغرب ، أرى لزوما على الاستشهاد بأراء ثلاثة من أدباء مصر تناولوا من قبل ، بصورة مباشرة أو غير مباشرة ، ما يتصل بعالمية شوقي وطريقة ترجمته مختارات من أعماله ، والعوامل التى حالت دون اهتمام الغرب به أو بالأدب العربى الحديث عامة ، وهم أحمد رامى وطه حسين ومحمد مصطفى

على حيوية الأدب الحديث فى مصر فقام بمحاولة لترجمة نماذج من أعمال شوقي وغيره من أدباء مصر فى تلك المرحلة : حامد إبراهيم والنفاد والمعلوطى ومحمد تيمور بالإضافة إلى عدد من قصائده ومن الحديث بالذكر قوله عن شوقي «إنه أعظم شاعر أشتتته مصر» وإنه من الممكن أن يدعى طاعور مصر . إن لم يكن طاعور فى وقت يدعى شوقي الهند ، ولعله أراد بذلك تأكيد مرتبة شوقي لادنة بالمقارنة مع شاعر عالمى المكانة كان قد حار على حاشية «بل من قبل

أما الدكتور طه حسين فقد عقد مقارنة مربعة بين شعر طاعور الإنسان التزعة ، وشعر شوقي وحافظ الذى وصفه بأنه «شعر أشخاص وظروف» (حافظ وشوقي : ١٥٠ - ١٥١) ^(١) قائلا «وتاجور

لقد كان أحمد رامى من أوائل الأدباء العرب الذين حاولوا تصحيح الصورة المشوهة التى يرسمها أو يشيخها بعض الكتاب لغربيين عن الأدب العربى الحديث . إن صح ما نسب إليه فى كتاب «تروبروج هول» ، إذ إننا نقرأ فى الفصل الأخير من الكتاب المذكور - وكان قد صدر عام ١٩٢٨ (أى بعد تكريم شوقي أميراً للشعراء على الصعيد العربى عام) - أن أحمد رامى تصدى لما ورد فيه من حكم بين أن يكون لمصر أدب مما ولا يحصى . كما يروى لنا المؤلف ، يذكر بعض أسابه كمجهل الإنجليز باللغة العربية . وعدم قدرتهم على قراءة ما يشر من نتائج أدنى فى مصر ، وإهمال الأدب الحديث فى مباحث الدراسات الشرقية ، وعدم الاهتمام بترجمته إلى اللغات الغربية (٤٨ - ٢٠٨ - ٢١٠) . ^(٢) ويبدو أنه أراد التذليل

في الأدب العربي الحديث من غير أن يدعم رأيه بأدلة أو أمثلة
(١٠٧ - ٤٣)

ومن الملاحظ أن هذا اللون من التقوم يتردد أحيانا في كتابات
بعض المؤلفين العرب الذين أتاحت لهم الظروف كتابة بعض المداخل
للموسوعية أو إعداد دراسات في اللغات العربية

٢

وإذا انتقلنا إلى شوقي وآثاره في المراجع العربية فإن ملاحظتنا
ههنا من الترجمة والدراسة لا يزال محدودا ، بالرغم من الزيادة
الملحوظة في الاهتمام به بعد الحرب العالمية الثانية ، كما تدل على ذلك
البيوجرافيا في نهاية هذا البحث . ولا بد لي من الاعتراف بأن
البيوجرافيا ذاتها ليست كاملة ، ولا تدعى إلا بكم ما نشر عن
شوقي في اللغات الإنجليزية والعربية والألمانية والأسبانية والإيطالية ،
لأسباب واضحة أهمها افتقارنا إلى أدوات مرجعية تحصر ما تم نشره
عن الأدب العربي الحديث في اللغات المذكورة^(١) باستثناء
الإنجليزية ، غير أنها تعطينا صورة تقريبية أو ترميمية خطيرة عامة لما
لديه شوقي من اهتمام في العرب منذ العشرييات حتى يومنا هذا .

إن أول ما نلاحظه عند استعراضنا لمداخل البيوجرافيا أن آخره
الأخير منها ظهر بعد عام ١٩٥٠ لسبب أساسين ، أولهما التحول
الذي شهدته الدراسات العربية في العرب نحو الاهتمام بالأدب العربي
الحديث ، والآخر ازدياد الإسهام العربي المباشر في التعريف بالأدب
الحديث ، سواء حدث ذلك بفضل خريجي معاهد الغرب ، أو
نتيجة للحضور العربي في عدد من الجامعات الغربية ، أو بفضل
ما ينشر في العالم العربي من مطبوعات في بعض اللغات العربية .

وسأقتصر في ملاحظاتي على المرحلة التي امتدت بين تاريخ
مشاركة شوقي في مؤتمر المشرقيين (١٨٩٤) في جنيف كشاعر وعام
١٩٥٠ عندما ظهرت مجموعة تويري : الشعر العربي الحديث ،
وذلك لأن المقام لا يسمح لي بتناول جوانب أخرى من رحلة شوقي
في الغرب . خاصة ما يتعلق بها بإسهام المؤلفين العرب في دراساتهم
الغربية

٣

لعلنا لا نبالغ أو نتجاوز الصواب إذا قلنا بأن شوقي كان أول ساع
إلى التعرف بشعره في العرب بسبب تقديمه أو نقله قصيدة في مؤتمر
علمي عربي لا يتوقع فيه إلقاء القصائد على الطريقة الأدلوة في العام
العربي . غير أنه يصعب علينا أن نثبت في رد الفعل لدى مستمعيه من
المستشرقين أو وقع مطوئيه في عروشهم . إذ إننا لا نجد بين أعمال
المؤتمر المذكور سوى إشارة طريفة إلى أن شوقي «قرأ عملا حول مسألة
(لواجيدنا) عربية ألفها حديثا سيدة مسلمة» (١٢٢ - ١٠٢)

ولم يمض وقت طويل على إلفائها حتى ظهرت لها ترجمة فرنسية

ترجم شعره إلى اللغات الأوروبية فأصبح شاعرا عالميا يكبره الغرب
الحديث بكبره الشرق القديم ، فهل لو ترجم شعر شوقي أو حافظ إلى
الإنجليزية أو الفرنسية أو الألمانية يقرأ ويعجب ويغلب العقول
ويضمن لأصحابه جائزة نوبل كما ضمنها لتاجور ؟ كلا ! وليس
مصدر ذلك إلا أن تاجور لا يزدري العقل ولا يسلم نفسه للخيال
وحده وأن أصحابنا لا يلتصقون شعرهم في العالم الحقيقي
المعقول ... (ص : ١٥١) .

ثم يأتي الدكتور محمد صبري بعد سنوات من قيامه بإعداد عمله
الحليل «الشوقيات المجهولة» وبعد مرور مائة عام على ولادة شوقي ،
لحرب من أمه في أن تترجم مختارات من شعر شوقي إلى الإنجليزية أو
الفرنسية لما له من مكانة عالمية ، وذلك بطريقه إلى أذهان أديباء الغرب
ولهم «^(٢) مشيرا إلى «أن فن الترجمة كالشعر صعب وطويل
سلمه ، وبأخذ في الوقت نفسه على ترجمة الأستاذ حبيب غزالة
لقصيدة شوقي «أيتها النيل» بأنها «ترجمة غير دقيقة ولا تبين عن
روعة الشعر المترجم» ويخلص ، بعد ذلك إلى التحليل من جنابة
المترجمين على شعر شوقي بترجمتهم السقيمة .

إن هذه الملاحظات التي أبدتها أحمد رامي وطه حسين ومحمد
صبري تعكس - بصورة عامة - الظروف أو الأسباب التي حالت
دون بلوغ شوقي أو الأدب العربي الحديث ما يستحقه من مكانة
عالمية ، ولقد قدمها العامل اللغوي . وأغنى به الصعوبة التي يلاقها
غير العربي في قراءة الأعمال الأدبية وتدفقها ودراسة الأصل . حتى
بعد دراسته العربية بصح سوات . وتأخر العربي في الاهتمام بدراسة
الأدب الحديث ، والنسبة الضئيلة من الأعمال الحديثة المترجمة .
ومطالبات الترجمة الأدبية أو الشعرية ذاتها . وطبيعة الشعر العربي
الكلاسيكي . وهي عوامل لا تزال تقوم بدورها المعرقلة بالرغم مما
حققه شوقي أو الأدب العربي الحديث من ذبوع سبي في النصف
الثاني من هذا القرن .^(٣) غير أن هناك ملاحظات أخرى لا مجال
للحوص فيها ، كالتمسك الذي ورثه الغرب تجاه كل ماهر عربي أو
مسلم ، ولعامل التجاري الذي لا يفرى دور النشر بالمخافة في نشر
أعمال مترجمة يشتد في روايتها ، والتعالي الأدنى الذي عانى منه
العرب قديما ويعاني منه العرب في تفاعله مع الآداب عبر الغربية
بسبب إحصاء التقوم الأدبي لمعايير خارجية . ولا أريد الانتهاء من
هذه المقدمة دون الاستشهاد بمسودج من هذا التقوم لأدبنا الحديث
ورد في دراسة للأستاذ «ويكتر» عن الأدب العربي نشرت في أوائل
الخمسينيات حيث جاء قوله عن الأدب العربي الحديث : «لن نقف
طويلا عنده لأني - بصراحة - أفتك في أن يكون هناك الكثير مما
يستحق الذكر فيه إن معظمه - وإن لم يكن كله - يتولى تقليدا
خاصا لأسوأ ملامح أدبنا الحديث ، ولم يشأ أن يجعل حكمه مطلقا
فاستثنى أدياء المهجر قائلا عنهم بأنهم يمثلون المصدر الوحيد للحيرة

في مطلع عام ١٨٩٥ بقلم فيليب بقطي Buchi (٩١) ٤٧١ - ٤٨٨) وبصناعة أقرب إلى النثر والرواية الناجية منها إلى شعر. وقد حلت من بضعة أبيات هاجم شوقي فيها نابليون وحملته على مصر وهي

لما هم العصر وهناك مالمسبون ولت قوائمه السكراء
حاء طينا وراح طينا ومن قبل أنطاشت أناسها العلية
سكنته عنه يوم غيرها الأهرام. لكن سكونها سميرة
هي توحى إليه أي تلك (واتر لو) لأين الخيوش؟ أين اللوات

ثم نبع ذلك محاولات متفرقة أخرى لترجمة بعض قصائد شوقي إلى الفرنسية تستهدف تعريف أدباء العرب به. كما يهمهم من مقال نشر عام ١٩٢١ بعنوان «شعر شوقي وحاضرة نوبل»^(٩٢)، بالإضافة إلى صادرات شوقي الشعرية وغير الشعرية لتوطيد صلتك ببعض أدباء العرب وعلمائه وفنائه. كقيامه بتكريم الروائي الإنجليزي «كيب» في أكثر من قصيدة كـ «مصر» (١٩٠٨) و«الربيع ووادي النيل» (١٩٠٩).^(٩٣) وإهدائه قصيدته «أيها النيل» إلى المشرق مارچيلوث (١٩١٥) مشددا في مقدمتها بعصمه على لغة العرب وما حقق من شبيه وكهولته في إحياء علومها ونشر آدابها.^(٩٤) غير أن هذه المحاولات - كما يبدو - لم تسهم إسهاما ملحوظا في التعريف بشوقي كشاعر أو أديب في المراجع الأدبية باستثناء ترجمات محمود كقطعة النحلة «مدهعوها» (٧٠ : ٣٥٩ - ٣٦٠) وأبيات من قصيدة «رمضان ولي» نشرها الدكتور صهان غالب في «سريدة الفن»^(٩٥) Le Temps (٤٠٣ : ٣٠) مما يدل على بطء نقل الشعر أو الأدب العربي الحديث إلى العرب. علما بأن الترجمات الأولى كانت بمشاركة بعض الكتاب العرب كعبد الحافي ثروت وعثمان غالب وغيرهم.^(٩٦)

٤

الدراسات الغربية

وإذا جاز لنا أن نحسن بالذكر أوائل المشرقيين الذين أسهموا في تهديد لانتشار الأدب العربي الحديث في أوروبا فلا بد أن يبدأ بالمستشرق الروسي «كراتشكوفسكي» الذي نشر عددا من الدراسات المهمة عن المصراع في الروسية والألمانية والإنجليزية يرجع أقدمها إلى عام ١٩٠٩ كما يهمهم من تعليق المشرق «كمفهاير» (٥٩ : ٨) ومنها المدخل الخاص بالأدب الحديث، وقد نشر في ملحق الموسوعة الإسلامية (١٩٣٨). بعد جهود الموسوعة في طبعها الأولى خوام من مدخل الأدب الحديث (٩٢ : ٢٦ - ٣٣). وبعد في هذا المدخل تنوعا سرعا بمكانه شوقي. وبشارة إلى بعض مصادره العربية^(٩٧) ما في عرى أوروبا فقد كان للمستشرق الألماني «كمفهاير» دور فعال في تعريف شوقي وغيره من أدباء العربية في هذا العصر منذ أن بدأ عام ١٩٢٤ بنشر رسائله الأدبية عن مصر وغيرها من الأقطار العربية^(٩٨) وأعلل الظن أنه كان أول من نشر مقالا مستقلا عن

شوقي في العرب. وذلك عام ١٩٢٦. (٥٧ : ١٩٨ - ٢٠٦) معتمدا فيه على دراسة الأستاذ حسن محمود حول مسرحية على بلد الكبر (ط ١٨٩٣).^(٩٩) مما نقل من آراء واقتضى من أقوال في اللغتين العربية والألمانية. وأضاف إليه موجزا له حمة حمة شوقي على أساس ما كتبه الشاعر عنه في مقدمة السوفيات. ومن أبرز ما جاء في هذا المقال ما نقله عن حسن محمود حول رأيه في منزلة شوقي بين التقليد والحديث. وهو رأي يأخذ على الشاعر سبحة «تسدي في اختيار الأوزان والقوالب من ناحية» ويدهق عنه من ناحية أخرى «تعد في شعره من تعبير عن مشاعر جديده وحده حده» وما حده فيه من صورة دقيقة روح الشعر وأنه في حده ولأله - في شوقي - يتميز عددا بمصل شعره المسرحي الذي حتى في «على بلد» - ولكنه عدل - كما بدا للكاتب آنذاك - عن «هذه السيل إلى أسهل منها» وفصل أن يقرص الوصف والغزل والمديح. على حد سيره

ونجح كذلك لشوقي أن يظهر على صفحات النسخ المذكورة بمصل جهود المشرق كمفهاير. في مناسبات أخرى كإعادة نشر قصيدته في مؤتمر الأحزاب المصرية عام ١٩٢٦ (١٢٩ : ١١٥ - ١١٨) أو قصيدته في رثاء ثروت (١٣٠ : ١٣٧ - ١٤١) أو قصيدة الأمير شكيب أرسلان الخاصة بتكريم شوقي (١١٦ : ١٥٢ - ١٥٤). أما الدراسة التي أعدها المشرقى المذكور للمشاركة مع طاهر الخميري عن أعلام الأدب العربي المعاصر (أو كما سماهم في مقدمته بزعماء البلاغة العربية الحديثة) فلم يكن لشوقي نصيب فيها سوى الإشارة إليه في معرض حملات العقاد والماري النقدية عليه. ولعل السبب في ذلك أن الخميري كان يأمل إصدار أجزاء أخرى تتناول حقبة أعلام الأدب الحديث. كما يهمهم من المقدمة (٥٩ : ٥ - ٦) أو من قول المشرق عنه في كلمته العربية «وحيث إنني منذ زمن أشكو جهل العرب لأفكار الشرق وفضله المباركة لنا ليت ظله (أي طلب الاشتراك مع الخميري) مع العلم أن ما قام به الآن ليس إلا جزءا لا بد له من تكملة تتناول بقية زعماء الأدب العربي المعاصر. لطبع القارىء على مختلف التذات الرافقة والقوى السامية التي أنعم بها الله على الأمة العربية في شتى الأقاليم. خصوصا الأمة المصرية التي جمعت بين تراث الفراعنة وتراث العرب...» (٥٩ : ٤) إن في هذه الكلمات وسواها من الملاحظات الواردة في مقدمتي المؤلفين دلالة واضحة على حسنة ما كان يعرفه العرب - حتى مطلع الثلاثينات - عن الأدب العربي الحديث ولده جاء الإحساس لدى بعض المشرقين بصور «سير معلومات أوتة عنه» وفرحة مخادح من نتائج أعلامه. كما دفع المؤلفين إلى إعداد هذه الدراسة وحجت الإنجليزية وهو ٥٠ اللغات العربية شيوعا - لغة لها. وقد تناولت بأحجر ثلاثة عشر من رجال الفكر والأدب في مصر والمهجر على حد الرق. «معصم عبد البرقي. وعبد محمد العقاد. وإبراهيم عبد القادر بدر. ومحمود فهمي. ومحمد حسين هيكل. ومحمد عبد الله عابد. وسلامة موسى. وطه حسين. ومي زيادة (من مصر) ٥٠٠ أبو ماضي. وحبران خليل خيران. وصحاحيل نعمه (من المهجر)

وقد شهدت الحقبة المذكورة محاولات عربية أخرى للتعريف بشوق أو الأدب المعاصر في مصر عامة - أممها - حسب تاريخ ظهورها - محاولات حويدى - وجب - وهوى بيرس - وأزبى - وبروكلمان - أما محاولة المستشرق الإيطالي «جويدى» المنشورة عام ١٩٢٧ فهي أقرب إلى الرسالة الأدبية منها إلى التحليل والدراسة - إذ كان هدفها إعطاء صورة عن المهرجان الذى أقيم في القاهرة لتكريم شوق أمير الشعراء - واستعراض ما ألقى فيه من القصائد والكتابات - وبإثبات مكانة شوق في مختلف الأنظار العربية - في حين عكس د. سبب المستشرق لاختبرى - حسب - عن الأدب العربى المعاصر - وقد نشرت بين ١٩٢٨ و ١٩٣٣ (انظر ٤٤ - ٢٤٥ - ٣١٩) .

بعض مدد - العلامة وعلمى تحليلها لألف نقطة - الأبحاث الأدبية التي شهدت انبعاث العربى الحديث - منذ - آخر القرن التاسع عشر حتى أوائل الثلاثينيات من هذا القرن - وقد كان له الفصل في التصديق لسوء الفهم الشائع لدى الغربيين - ومما قلناه أسسنا على الأدب العربى الحديث - مستعربا - بوجه خاص - وروده في كتاب عن مصر - كان قد صدر عام ١٩٢٧ للسيد جورج بايج - حيث جاء قوله «ليس لمصر الحديثة لغة أو أدب أو أساطير خاصة بها» (١٠٩) المقدمة ص ١٠) كما كان له الفصل في إبراز معالم النهضة الأدبية في مصر خاصة - غير أنه - حكم المذهب الذى دمجته لتفسيره - اقتصر على هذا النمط من الرواية والنقد - ولم يخصص انتقاده إلا للاحتجاجات عابرة - وهذا السب لا نجد في دراسته ما يفسح للدور عن شوق - سوى التلميح إلى مكانته الشعرية - وبمبنى مذهب على محرمه «المصطنع» - عدوا المذهب - شأنه شأن عربى الحديث - واعتمادها القوي على (المصطنع) - وبها كذا كذا من الذى - عن روح الاعتزاز بمصر الحديثة وبراعتها الفنية - كما هو الحال في «إلى المصباح الذى يعطى هذه الرواية أهميتها الأدبية الخاصة أنها كتبت بما كتب لشوق مكانته البارزة في الشعر العربى الحديث من تصنع في اللغة ونظم لفظي» - مشيرا إلى أسلوب السجع الشقي - وما نأثر في الرواية من مقتبساته الشعرية (٤٤ - ٢٨٨ - ٢٨٩)

وبعد مستشرق الإقليمى «أزبى» أول من ترجم لشوق - حيدى مسرحياته كما سعى بعد قليل - كما نعتير دراسته عن شوق وحافظ إبراهيم (١٣ - ٤٩ - ٥٨) - وقد نشرت عام ١٩٣٧ - أولى محاولات الإقليمى للتعريف بشوق شاعرا - إن أول ما يلاحظه نقارى - في هذه الدراسة اعتراف المؤلف بأن العرب لا يولون الشعر العربى الحديث من اهتمام - وقوله بأن هناك نوعا من النشاط في اكتشاف الجوانب المنتشرة في الأدب العربى عامة - غير أن «أزبى» - يشاء أن يلقى اللوم على الأحابى (أو العربى) وحده في موهبه سلى - بل وحده بعض النبر في موقف النقاد المصريين أنفسهم من شعره الحديث - مستشهدا ببعض آراء المذكور - حين في كتابه «حافظ وشوق كقول» (١١٦) - «... عندما كتاب معدود وعندما كتاب أحيا النثر القديم - ولكتاب فصلان - فصل هذا التجديد الذى لم يكن - وفصل هذا الإحياء لما كان قد عث به الزمان وعندما شعراء ولكنهم لم يجدوا شيئا ولم يشكروا ولم يستحدثوا -

وإنما اكتسبوا شخصيتهم من القديم - واستعاروا مذهبهم القى من القدماء - فليس لهم إلا فضل واحد هو فضل لإحياء - وما زال يقصهم لفضل آخر وهو فصل الإمشاء والابتكار» (١٣ - ٤١) غير أن ذلك لم يحل دون قيام الأستاذ آزبى بتحويل بعض أعمال شوق الشعرية والمسرحية - وذكر نماذج مترجمة من شعره ومن مسرحية «مخون ليل» - مشيرا إلى دور شوق في التحديث - كنجوته إلى «المنحة» أو الطابع الملحمى في أرجوزته ودور العرب وعظماء الإسلام - وإن لم يتغافله الوقت في ذلك - وتطويرة المسرح المسمى معلنا أن مسرحياته تعتبر إسهاما ذا قيمة فريدة وحيدة (١٣ - ٥٤) «... ولكن هذا الاهتمام القى بشوق لم يخصص له مكانة في حياته العربى لأمر مهم» - وذلك عندما أصدر مجموعته «الشعر العربى الحديث» عام ١٩٥٠ - على أساس أن شوق - كمعاصره - حافظ - ينتمى إلى مرحلة سابقة - وأنها (أى شوق وحافظ) اكتسبا شهرة واسعة في الخارج (١١٥ - المقدمة)

وعندما انتقل إلى دراسة «بروكلمان» عن شوق - المنشورة عام ١٩٤٢ - نلاحظ أنها أعرضت مادة وأشمل في معالجتها لأعماله من «يه دراسة عربية أخرى ظهرت قبل الخمسينيات - بفصل ما عرفت عن بروكلمان من مذهب بيلوجيراك موسوعى في دراسة الأدب العربى - نفس التحليل بتعليقات مركزة مفيدة على مختلف أعمال شوق من شعر وقصة ومسرحية - وبآراء عدد من النقاد العرب الذين تناولوه كالنقاد وطه حسين وعبد لطفى جمعة وإدوارد حبيب - وبإشارتها المنددة إلى المصادر العربية وغير العربية المنصلة بشوق - وإذا كان بروكلمان قد كثر ما قاله بعض النقاد العرب كتأثر شوق بالحدود بالأدب الفرنسى أو الأدب الأوروبية عامة - وميله إلى تقليد أعلام الشعر العربى القديم - وطموحه إلى أن يكون شاعر الحديث والحديثة العنان وشاعر الشعب والإسلام والشرق - فإنه قد أسهم في بيان مدى اعتراف شوق على رواية «الأميرة المصرية» لعالم الآثار الأثنى «جورج إيبس» (١٨٣٧ - ١٨٩٨) عند كتابة «ذلك وتما» (٣١ - ٢٥)

٥

إن التعريف بشوق - كالتعريف بالأدب العربى الحديث جدلة - ظل محصورا في العرب في مراجع المتخصصة من دوريات وكتب وموسوعات حتى نهاية الحرب العالمية الثانية باستثناء بعض انكنايات التي ظهرت - كما يبدو - في الصحف الفرنسية كمقاله إدجار جلاد في «الأخبار الأدبية» الفرنسية (٤١ - ٨) - غير أن هذا الإطال الضيق من التعريف بأحد بالاتساع تدريجيا بعد نهاية الحرب العالمية الثانية فبعد شوق أو الأدب العربى الحديث عامة طرعه في الدورات والكتب العامة ومجموعه من المعاجم والموسوعات العامة المعنى كما تشير إلى ذلك السيوجراب - وقد يكون دراسة شعرب العرب إدوارد جورجى المنشورة عام ١٩٤٦ ضمن «موسوعة الأدب» (ديوبورت ١٩٤٦) - وإلى المحاولات لغيره - «الأدب الحديث من د. د. المتخصصة إلى نطاق أوسع من الشعر» - ونصه دراسته (٥٦)

الشوقيات المجهولة (١ : ٩ - ١٦) مما لا مجال للشك فيه من الوثائق أن دراسة شوق امتدت بين أوائل ١٨٩١ ونهاية ١٨٩٣ ، وجاء بعده الباحث التونسي « الشعل » ليخرج بنتائج مماثلة ، حين حدد مرحلة دراسة شوق بين نهاية ١٨٩٠ وأواخر ١٨٩٣ مستعينا ببعض الوثائق التي ذكرها الدكتور محمد صبرى ، وإن لم يرد في بحثه ما يوحى بأنه اطلع على كتاب الشوقيات المجهولة . وإذا كان ما توصل إليه الدكتور صبرى قد أزال الاضطراب في الروايات حول مدة الدراسة ، فإننا ما نزال نعثر إلى دراسة موثقة تربل الموضوع حول تجربة شوق في فرنسا أكاديميا وثقافيا ومدى تأثيره بالأدب الفرنسي ، وبالرغم من تردد الآراء العامة التي يبدونها دارسوه ، وهم بين مؤكد لسعة استيعابه للتراث الفرنسي وقائل بفضالة علمه له أو تأثيره به ، كما أشار إلى ذلك طه حسين في كتابه حائط وشوق (٢٠٠ - ٢٠٣) ، أو محمد صبرى في شوقياته المجهولة (١ : ٢٩ - ٣٠)

(ب) ترجمة محمود ليلي : لقد ظهرت هذه الترجمة التي أعدها المستشرق آربرى عام ١٩٣٣ ، وبفصلها تسير للقراء في العرب الوغوف على النص الكامل لإحدى مسرحيات شوق ، وإن أخذ ، أو يؤخذ عليها أنها جاءت خيرا ، مما يعين القارئ غير المتخصص على تذوق المسرحية وتفهمها من مقدمة تعرف بالزلف أو خلفية تاريخية تلقى الضوء على قصة محمود ليلي داتا ، بالإضافة إلى ما ورد فيها من هفوات في الترجمة كما ذكر للمستشرق جب (٤٥ : ٤٣٣)

وبالرغم من مرور خمسين عاما تقريبا على ظهورها ظل - أي مسرحية محمود ليلي - العمل المسرحي الوحيد المترجم إلى لغة عربية وفقا للمصادر المتوفرة لدى ، وقد ظهرت لها ترجمة إيطالية في الخمسينيات (٨٥ : ٩ - ٩٦) . وهناك إشارة إلى محاولة قامت بها السيدة راسكين لترجمة مسرحية مصرع كليوباترا إلى الإنجليزية كما جاء في كتاب لاندو عن المسرح والسبيا عند العرب (٩٣ : ٢٥٣) .

غير أن ما يجب ذكره أن هذه الترجمة لم تلق اهتماما ملحوسا ولم يعلق عليها إلا عدد قليل من المعينين كالمستشرق جب (٤٥ : ٤٣٣ - ٤٣٤) وأحد كتاب مجلة العالم الإسلامي في الولايات المتحدة (٩٧ : ٢٠٩) .^(١١) أما الكاتب الإنجليزي « برون » فلم يذكر في دراسته عن المسرح العربي في مصر (٧٢ : ١٠٠٩ - ١٠٠٩) سوى قيام الأستاذ آربرى بترجمة محمود ليلي ونشرها في مصر ، علما بأنه خصص بضع صفحات للمسرحية واشتد بعض مفاصلها في نصها العربي

وقد قام آخرون بترجمة مقتطفات من المسرحية داتا بأسلوب أقل تكلفا من أسلوب آربرى كما فعل صاحبها صور من العالم العربي (٩٦ - ٩٧ - ٩٩) ونجيب الله (١٠٥ - ١٩٩ - ٢٠٣) مما يدل على أن ترجمة آربرى - على ما لها من قيمة تاريخية - لم يكتب لها الشبوح بين قراء العرب من المتخصصين أو غير المتخصصين

(٤٠ - ٤٤) آراء معروفة عن شوق وأعماله ، كالقول بأن مسرحياته تمثل نقطة التحول الحقيقي في تاريخ المسرحية العربية ، وأن براعته الأدبية دمر أو مطهر للتعبير الذي شهده الأدب العربي ككل ، وأن مسرحه كان ملتزما بالدعاج عن تراثه القومي وتأكيد مزايا الثقافة العربية ، وغير ذلك من الأحكام التي يراد بها بيان ما يتميز به شوق من دور ومكانة ، غير أن الدراسة لم تسلم من العيوب في ذكر الحقائق ، كالقول عن الشوقيات بأنها مقالات تمثل الروح التقليدية القديمة (٥٦ : ٤٤)

٦

ما ترجم من أعمال شوق

إن ما ترجم لشوق حتى الآن يشتمل على المقدمة التي كتبها الشاعر للحرء الأول من شوقياته . ومسرحية « محزون ليلي » . ومختارات من شعره ، ومقتطفات قصيرة من بعض مسرحياته الأخرى

(١) أما المقدمة فتعتبر وثيقة أدبية مهمة تاريخيا ، لا لأنها تكشف عن نشأة شوق وشخصيته ومهوماته للشعر فحسب ، بل لأنها تمثل كذلك إسهاما ، وإن كان محدودا ، في شوق الترجمة الداتية في الأدب العربي الحديث ، وقد اتسمت بشيء من الصراحة لم يألها قبل شوق عند الحديث عن أمور حسنة أو شخصية تتصل بالشاعر وليس من الغريب أن يعثرها المستشرق الفرنسي « هري بيرس » وثيقة ذات قيمة حاضرة من الشاعر في النصف الأول من حياته ، وأن يقوم بترجمتها إلى العربية معنفا عليها أو محققا بعض ما ورد فيها من إشارات تاريخية وأدبية (٧٩ : ٣١٣ - ٣٤٠) . ويبدو أن المستشرق حاول أن يثبت بما درسه شوق في موبليه معتمدا على الرواية الشائعة عن تاريخ دراسته هناك (١٨٨٧ - ١٨٨٩) . ولكنه لم يثر على أثر له ، فعلى ذلك بالنقص الحاصل في وثائق المكتبة ومحفوظاتها ، كما حاول تصحيح بعض التواريخ التي ذكرها شوق عن رحلته إلى الجزائر ، ومشاركته في مؤتمر المستشرقين ، ولم يكن التوفيق حليمة دائما ، كما بين الباحث التونسي السجى الشعل في مقاله : مراجعات في ترجمة أحمد شوق^(١٢)

ويجدد بنا أن عقب قليلا عند موضوع دراسة شوق في فرنسا متسائلين عما استطاع الباحثون أن يكشفوه من الموضوع والاضطراب اللذين يعبران به .

فالشائع لدى الباحثين - كما نعلم - أن مرحلة إقامة شوق في فرنسا امتدت من ١٨٨٧ إلى ١٨٩٠ . ولم يشد عن ذلك الباحثون من الفرنسيين كهرى بيرس في الثلاثيات وبودو - لاموت في دراسته الحديثة عن شوق . وقد ظهرت عام ١٩٧٧ (٣٠ : ١ - ٢ - ٣٤ - ٣٥) . ولكن الدكتور محمد صبرى قد دلل في كتابه القيم

إنه لم يعاد الكلام أن يردد مفردة الجاحظ الشهيرة «والشعر لا يستطيع أن يترجم» ، أو ما يده اليوم المنظرون المعسول بترجمة الشعر من آراء أكثر تعصبا حول الموضوع ، ولكنه من المبدأ أن يذكر أنفسنا بذلك عندما نقرأ ملاحظات حول ترجمة شعر شوقي ، كذلك التي أوردها طه حسين أو محمد صبري ، أو حين يعلى الدكتور محمد مصطفى بدوي ، وهو من أهم المعيين بالشعر العربي الحديث في العرب ، قائلا : «قله هم الشعراء الذين يعدون أصعب من شوقي» ، أو في الأقل يفقدون أكثر منه في الترجمة» (٢١ . ٤١) أو حين يكتشف أن ما ترجم من شعر شوقي قليل يسيرا . إن دور غيره من شعراء العرب المعاصرين

لقد أحصينا ما لا يقل عن ثمانين قصيدة ترجمت ترجمة كاملة أو جزئية ، من غير أن تدخل في هذا الإحصاء قصائد شوقي أو مقطوعاته الزخبية التي ترجمتها إلى الفرنسية حديثا بودو - لاموت (٢٩ . ٢٢٥ - ٢٤٥) وأدرجناها في الملحق حسب ورودها في الشوقيات لبيان توجعها أو موضوعاتها وفي ضوء ما جاء في الملحق المذكور من معلومات يتضح لنا أن معظم القصائد أو المقطوعات

ترجم إلى الفرنسية ، وإن عددا كبيرا منها لم ينشر إلا في وقت قريب في دراسة طبعت قبل بضع سنوات (بودو - لاموت . ١٩٧٧) أما من حيث الموضوعات فيبدو أن القصائد التي تدور حول السياسة والتاريخ والاحتجاج لقيت اهتماما أكبر ، تليها قصائد الوصف والنسب ثم المراثي وعدد محدود من قطع حكاياته . ويلاحظ كذلك أنها جميعها - باستثناء بضع حالات - نشرت في بحوث أكاديمية أو مراجع متخصصة ، مما يدل على أن اختيار ما ترجم من القصائد لم يتم بسبب الرغبة في الوصول إلى عامة القراء بل كان لدافع علمي أو أكاديمي وليس من شك في أن هذا اللون من الترجمة ضروري ، وهدى وظيفة مهمة في الدراسات المبهجة ، ومن ثم في التمهيد لشعر الأدب لترجم على مستوى عالمي . غير أنه لابد أن يشعنه نوع آخر من الترجمة يستهدف غير ذوي التخصص وهو ما لم يتحقق بعد بالنسبة لأعمال شوقي ، أي بمعنى آخر ، نحن نأكلنا بحاجة إلى محاولة جادة لاختيار نماذج من شعر شوقي ، نضم بطاوعها الإنساني وطاقتها على تجاوز الظروف المرحلية أو المناسبات التي اقترنت بها ، والقيام بترجمة هذه المختارات الشعرية ترجمة فنية تليق بمكانة شوقي ، وتتيح لشعراء أو ناسخ الخروء من دائرة طلاب الدراسات العربية إلى عالم أوسع من القراء أو الأدباء الذين يتدفعون الآداب العالمية

الملحق

من شعر شوقي المترجم

يضم الملحق ماورد في مصادر هذه الدراسة من قصائد شوقي المترجمة سواء كانت الترجمة كاملة أو جزئية وروعي في اختيار القصائد المترجمة حريا ألا يقل عدد ما ترجم منها عن أربعة أبيات وقد أدرجت المعلومات التالية عن كل قصيدة

(أ) العنوان

(ب) موقع ورودها في الشوقيات .

(ج) المترجم .

(د) لغة الترجمة عالم تكن فرنسية . وفي هذه الحالة لا ينص عليها .

(هـ) المصدر وقد أعطى رفته في البيوجرافيا

تعد القصيدة مترجمة موحدة كاملة ما لم ترد إشارة خلاف ذلك الأرقام الموضوعة بين قوسين بعد كلمة أبيات تعني عدد الأبيات المترجمة

• الرموز المستخدمة

ش م = الشوقيات المجهولة .

ب ل = بودو - لاموت انظر البيوجرافيا رقم ٣٠

ألم = ترجمة ألمانية

إن = ترجمته إنجليزية

إيط = ترجمة إيطالية

القصة	التوقيات	للترجم والمصدر
١ - كبار الحوادث في وادي النيل	١ ١٧ - ٣٣	١ - فيليب بقطي ٢ ٩١ : ٤٧١ - ٤٨٨
٢ - المصرية البوية	١ ٣٤ - ٤١	٢ - ب ل آيات (١٥) ٣٠ : ٧٨ - ٧٩
٣ - صدى الحرب	١ ٤٢ - ٥٨	ب ل آيات (٢٢) ٣٠ : ٨٦ - ٨٧
٤ - انتصار الأتراك	١ ٥٩ - ٦٤	ب ل آيات (٢٣) ١٠٨ - ١٠٩
٥ - بعد النبي	١ ٦٤ - ٦٨	ب ل آيات (١٠) ١٠٥ - ١٠٧
٦ - مشروع ملر	١ ٧٦ - ٧٧	آبري (ب) آيات (٤) ١٣ : ٥١
٧ - أبيها الحال	١ ٩٠ - ٩٢	ب ل آيات (٩) ١٨٣ - ١٨٤
٨ - حاة	١ ٩٢ - ٩٧	ب ل آيات (٢٢) ١٤٤ - ١٤٦
٩ - مصر تجدد مجدها بنسائها		ب ل آيات (٤) ١٥٧
المتجددات	١ ١٠٢ - ١٠٥	محوري (ب) آيات (٨) ٦٠ - ١٢٧
١٠ - خلافة الإسلام	١ ١٠٥ - ١٠٩	ب ل (باستثناء ثلاثة آيات) ١١٠ - ١١٤
١١ - تكريم	١ ١٠٩ - ١١٢	ب ل آيات (٨) ١٨٤
١٢ - محمد علي باشا الكبير	١ (ط) ١١٠	ب ل آيات (١١) ١٥٢ - ١٥٤
١٣ - الخديوي إسماعيل	١ (ط) ١١٤	ب ل آيات (٢٤) ١٥٠ - ١٥٢
١٤ - الانقلاب المماني	١ ١١٩ - ١٢٤	١ - محوري (ب) آيات (٥) ٦٠ : ١٠٩
وسقوط السلطان عبد الحميد	١ ١٢٩ - ١٣٢	٢ - ب ل آيات (٢٦) ١٠٠ : ١٠٢
١٥ - عبث المشيب	١ ١٢٩ - ١٣٢	ب ل آيات (١٠) ١٤٤
١٦ - أبو الهول	١ ١٣٢ - ١٤٤	١ - رامي (ب) آيات ٤٨ : ٢٥٦ - ٢٥٧
١٧ - اليوم سود	١ ١٤٥ :	٢ - ب ل ٣٤١ - ٣٤٦
١٨ - تكليل أنقرة	١ ١٦٣ - ١٦٨	ب ل ٣٤٨
١٩ - وداع اللورد كرومر	١ ١٧٣ - ١٧٦	١ - غرييل (إيطاليا) آيات (٧٠) ٤٠ - ٤٩٢
٢٠ - العلم والتعليم		٢ - ب ل آيات (١٨) ١١٥ - ١١٧
٢١ - باشا الديار	١ ١٨٨ - ١٩٠	١ - غرييل (إيطاليا) آيات (١٠) ٤٠ - ٤٨٨
		٢ - محوري (ب) آيات (٣٥) ٦٠ - ٧٣
		٣ - ب ل آيات (٤٢) ١٢٩ - ١٣٤
		١ - هيروود (ب) آيات (٢١) ٥٠ - ٨٩
		٢ - ب ل آيات (١٥) ١٤٠ - ١٤١
		ب ل آيات (٧) ١٧٤ - ١٧٥

القصيدة	الشوقيات	المترجم والمصدر
٢٢ - سجع البردة	١ : ١٩٠ - ٢٠٨	ب ل أبيات (٢٨) ٨٨ - ٩١
٢٣ - خاتمة رياض	١ ٢٠٨ - ٢١١	١ - خوري (إن) أبيات (٦) ٦٠ : ٦٣
٢٤ - ضجيج الحجج	١ ٢١١ - ٢١٤	٢ - ب ل أبيات (٨) ١١٧ - ١١٨
٢٥ - آخون إسماعيل في أبياته	١ (ط ١) ٢١٧	١ - خوري (إن) أبيات (٦) ٦٠ : ٦٣ ١٠٦ - ١٠٧
٢٦ - شهيد الحق	١ ٢٢١ - ٢٢٤	٢ - ب ل أبيات (٢١) ٩٧ - ٩٩
٢٧ - الأسطول الصافي	١ ٢٢٦ - ٢٣٠	١ - خوري (إن) أبيات ٦٠ : ٩٧ - ٩٨
٢٨ - الأندلس الجديدة	١ ٢٣٩ - ٢٤٤	٢ - ب ل أبيات (٥) ١٣٥ - ١٣٦
٢٩ - طيف أمير المؤمنين	١ ٢٤٤ - ٢٤٥	خوري (إن) أبيات (٧) ٦٠ : ١٢٥ - ١٢٦
٣٠ - ذكرى دشتواي	١ ٢٤٥ - ٢٤٥	ب ل أبيات (٧) ١٠٣
٣١ - روما	١ ٢٥١ - ٢٥٣	١ - بيرس أبيات ٧٨ : ١٠٣ - ١٠٣
٣٢ - نوت صبح آمون	١ ٢٦٦ - ٢٧٤	٢ - ب ل أبيات (١٥) ١٠٣ - ١٠٥
٣٣ - لحية لظفر	١ ٢٨٠ - ٢٨٥	١ - خوري (إن) أبيات (٦) ٦٠ : ١٠٠
٣٤ - الربيع ووادى النيل	٢ ٢٢ - ٢٥	٢ - ب ل أبيات (١٧) ١٣٦ - ١٣٧
٣٥ - هاب بولوبا	٢ ٢٧ - ٢٨	١ - خوري (إن) أبيات (٨) ٦٠ : ٨٣ - ٨٤
٣٦ - الحلال	٢ ٢٩ - ٣٠	٢ - ب ل ١٢٣ - ١٢٤
٣٧ - بلدة المؤمر	٢ ٣٣ - ٣٦	١ - غبريل (بطا) ٤٠ : ٤٩١ - ٤٩١
٣٨ - الرحلة إلى الأندلس	٢ ٤٣ - ٥١	٢ - خوام أبيات (١١) ٩٩ : ٢٣٣ - ٢٣٤
٣٩ - انيس الوحد	٢ ٥٦ - ٥٨	٣ - ب ل ٤٠ - ٤٢

القصيدة	النشويات	للمترجم والمصدر
٤٠ - أيها الليل	٢ ٦٣ - ٧٣	١ - حبيب خزانة انظر ٩٣ و ٩٧ ٢ - رمي (إن) أبيات ٤٨ : ٢٥٤ - ٢٥٥
٤١ - بكية دمشق	٢ ٧٣ - ٧٦	قزاد حسن علي (أنا) أبيات (٥) ٧ : ١٤٥ - ١٤٦
٤٢ - رمضان ولي	٢ ٧٦ - ٧٨	١ - عثمان غالب أبيات (٥) انظر ش ٢ ٧٦
٤٣ - طوكيو	٢ ٨٤ - ٨٦	٢ - نورن أبيات (١١) ٥١ - ٣٢ - ٣٣
٤٤ - وصف الفواصة	٢ ١٠٨	ب ل أبيات (٥) ١٩١ - ١٩٢
٤٥ - خدعها	٢ ١١١	ب ل أبيات (٦) ١٩٩
٤٦ - ملك يا هاجر	٢ ١١٣	١ - مارينو ٧٠ : ٣٥٩ - ٣٦٠
٤٧ - ردت الروح	٢ ١٣٠	٢ - نورن ٥١ : ٣١ - ٣٢
٤٨ - قلب برادي الحبيب	٢ ١٤٢	٣ - ب ل ٤٣ - ٤٤
٤٩ - قولوا له	٢ ١٤٣ - ١٤٤	ب ل ١٨٠
٥٠ - مقادير من جفبك	٢ ١٤٤ - ١٤٥	ب ل ١٨٢
٥١ - صفر قریش	٢ ١٧٧ - ١٧٨	ب ل ١٨٥
٥٢ - مرجيا بالربيع	٢ ١٨٩ - ١٩٢	ب ل ٣٤٦
٥٣ - سيد درويش	٣ ١٤ - ١٦	ب ل ٣٤٧
٥٤ - يعقوب صروف	٣ ٢٩ - ٣٢	ب ل ٣٤٧
٥٥ - يرثي جده	٣ ٣٨ - ٤٠	ب ل ٣٤٧
٥٦ - رياض بلشا	٣ ٤٢ - ٤٨	ب ل ٣٤٧
٥٧ - محمد فريد بك	٣ ٥٥ - ٥٨	ب ل ٣٤٧
٥٨ - ذكرى هيجر	٣ ٧١ - ٧٢	ب ل ٣٤٧
٥٩ - قاسم بك أمين	٣ ٧٦ - ٧٩	ب ل ٣٤٧
٦٠ - ذكرى مصطفى كامل	٣ ٩١ - ٩٣	ب ل ٣٤٧
٦١ - بطرس باشا غالي	٣ ١٤٤ - ١٤٥	ب ل ٣٤٧
٦٢ - برن أباه	٣ ١٥٤ - ١٥٦	ب ل ٣٤٧
٦٣ - سعد باشا رغبول	٣ ١٧٤ - ١٧٥	ب ل ٣٤٧
٦٤ - الشاعر الموسيقي فردى	٣ ١٨٠	ب ل ٣٤٧

القصة	الشواهد	المترجم والمصدر
٦٥ - ندى الموسيقى الشرق	٤٩ - ٥١	ب ل أبيات (٦) ١٥٤
٦٦ - تحية غليوم الثاني لصلاح الدين	٥٦	١ - غزاد حسني على (ألا) أبيات (٥) ٧ : ١٤٦ - ١٤٧
٦٧ - النخيل ما بين التره وألى قبر	٦٤ - ٦٥	٢ - ب ل (بإستثناء بيتي) ٩٣ - ٩٤ نوى (إن) أبيات (١٢) ٢١ . ٣٨ - ٣٩
٦٨ - ابن زيدون	٧٨ - ٧٩	ب ل أبيات (٤) ٤٧
٦٩ - غاندى	٨٣ - ٨٥	ب ل أبيات (٢٦) ١٥٦ - ١٥٧
٧٠ - أغنية	٨٧	ب ل ١٨١
٧١ - يا شراعا وراء دجلة	٨٨	ب ل ٣٣٨ - ٣٣٩
٧٢ - الثعلب والذئب	١٥٠	هيورد (إن) ٨٨ : ٨٩
٧٣ - اللبث والذئب فى السفينة	١٦٤	ب ل ٢٠١ - ٢٠٢
٧٤ - الجمجمة والصيد	١٧٢	أزرييه ٩٥ - ٩٦
٧٥ - فودة القز والدودة الوضاعة	١٧٦ - ١٧٧	ب ل ٢٠٠ - ٢٠١
٧٦ - الخمل والثعلب	١٧٨	ب ل ٢٠٢ - ٢٠٣
٧٧ - تهته بشهر الصيام	ش م ١ ١٥٢ - ١٥٣	ب ل أبيات (٥) ١٤٩
٧٨ - الرد على هانوتو	ش م ١ ١٩٨	ب ل ٩٢
٧٩ - تهته السلطان عبد الحميد بعبد جلوسه	ش م ١ ٢٤٧ - ٢٤٨	ب ل أبيات (٧) ١٤٩ - ١٥١
٨٠ - الوزارة الجديدة	ش م ٢ ١٠٧ - ١٠٨	ب ل ١٧٣
٨١ - نشيد الشبان المسلمين	ش م ٢ ٢١٦	آزيرى (إن) ١٣ : ٥٤
٨٢ - (الشاعر)		نجيب الله (إن) ١٠٤ : ١٨٧

كتابخانه مركز طابع رساني
بنیاد دایرة المعارف اسلامی

• كما سترها نجيب الله تحت عنوان مختارات فى الشعر العربى الحديث . واختيارها فى شعر شرق وماهى فى الحديقة - كما نقل - ٢٠ رجسته
فقرة وردت فى مقدمة شرق حيث يقول : « فالشاعر من وقف بين القريا والقري بقلب إحدى عينيه فى القرو ومجمل أخرى فى القري - يأسر
الطير ويملكه ويكلم الجراد وينطقه » راجع المقدمة كما وردت فى كتاب : أحمد شوقى والأدب العربى الحديث طه وندى . القاهرة
١٩٧٣ ص ١٢٥ - ١٢٦

Ahmad Shawqî (1868-1932) in Selected Western Sources

Bibliography (•)

- 1 Abaza, Aziz «Chawki», *Mélanges de l'institut dominicain d'études orientales du Caire*, 7 (1962-63), 99-206.
- 2 Abd El-Jalil, J-M. *Brève histoire de la littérature arabe*. Paris 1946. pp. 239-240. •
- 3 Abdul Wahab, Farouk. «Introduction», in his *Modern Egyptian drama*. Minneapolis & Chicago 1974. pp. 23-24.
- 4 Abul Naga, El Said Ali: *Les sources françaises du théâtre égyptien (1870-1939)*. Algiers. 1972. pp. 20-21, 190, 192, 269-275.
- 5 Abushady, A. Z. «Shawqi, Hafiz and Matran, the three leading neoclassical poets of contemporary Egypt» *Middle Eastern Affairs*, 3 (1952) 239-244.
- 6 Ahmed, J. M. «The intellectual origins of Egyptian nationalism», *London* 1960. pp. 60-61, 65-66.
- 7 Ak, Fuad H: «Šawqî, der Fürst der Dichter», *Orientalistische Studien: Enno Littman Überreicht*. Leiden 1935. pp. 139-148. •
- 8 Allen, Roger: «Poetry and poetic criticism at the turn of the century», *Studies in modern Arabic literature*, ed. R. C. Ostle. London: 1975. pp. 1-17.
- 9 ————, «Egyptian literature», *Encyclopedia of world literature in the 20th century*, 2nd ed. vol. II. New York 1982. pp. 3-8, esp. 3, 6.
- 10 Alwan, Mohammed B: «A bibliography of modern Arabic poetry in English translation», *Middle East Journal*, 27 (1973) 373-381.
- 11 Angheliescu, Mirela «Arabic language and literature in Romania», *Romano-Arabica*, 2(1976) 7-14.
- 12 «Arab drama»: *Modern world drama*, ed. Myron Matlow. New York 1972. pp. 34-35.
- 13 Arberry, Arthur J: «Hafiz Ibrahim and Shawqi», *Journal of the Royal Asiatic Society*, 35(1937) 41-58, esp. pp. 50-58. Reprinted (with some additional translations) in his *Aspects of Islamic Civilization*. London: 1964. pp. 365-377. •
- 14 ———— *Arabic Poetry - A primer for students*. Cambridge, 1965. pp. 154-161.
- 15 Awad, Louis «Problems of the Egyptian theatre», in *Studies in Arabic literature*, (sec 8) pp. 179-193, esp. 182-183.
- 16 Aziza, Mohamed. *Regards sur le théâtre arabe contemporain*. Tunis 1970. p. 95.
- 17 Badawi, M. M. «Introduction» and «Biographical notes» in his *An anthology of modern Arabic poetry*. Oxford Beirut 1970. x-xi, xxv-xxvi.
- 18 ————; «al-Hilal» *Journal of Arabic Literature*, 2(1971) 127-135. (A translation and critical analysis of Shawqi's poem 'al-Hilal').
- 19 ———— «Islam in modern Egyptian literature» *Journal of Arabic Literature*, 2(1971). 154-177, esp. 157-159.
- 20 ————: «Convention and revolt in modern Arabic poetry», *Arabic poetry: theory and development*, ed. G. E. von Grunebaum. Wiesbaden, 1973. pp. 181-208, esp. 185-189.
- 21 ———— A critical introduction to modern Arabic poetry. Cambridge: 1975. esp. 28-42.
- 22 Barbour, N. «The Arabic theatre in Egypt», *Bulletin of the School of Oriental (and African) Studies*, 8(1935-1937) 173-187, 991-1012, esp. 1006-1009. •
- 23 Bellamy, James et al. *Contemporary Arabic readers v. Modern Arabic Poetry*. Ann Arbor: University of Michigan, 1966. part 2, p. 1.
- 24 Ben Halima, Hamadi. *Les principaux thèmes du théâtre arabe contemporain (de 1914 à 1960)*. Tunis 1969. esp. 35-36, 47-49, 74, 92, 99, 123, 145-147, 200.
- 25 Berque, Jacques. *L'Égypte: Impérialisme et révolution*. Paris: 1967. esp. 242, 246, 347, 368-371, 481, 497, 533-534, 633, 660.
- 26 ————, *Egypt: Imperialism and revolution*, tr. Jean Steward, London 1972. esp. 237, 336, 355-357, 511-512, 517.
- 27 ————: *Langues arabes du présent*. Paris 1974.
- 28 ———— *Cultural expression in Arab society today*, tr. Robert W. Stookey Austin, 1978. esp. 40-41, 194-195, 269-270, 271, 346, 357, 358.
- 29 Boudot-Lamotte, Antoine «Des Šawqiyyat' en arabe dialectale», *Arabica*, 20(1973) 225-245.
- 30 ———— Ahmad Šawqi l'homme et l'oeuvre. Damascus 1977.
- 31 Brockelmann, C. «A Šawqi» in his *Geschichte der*

Items published before 1950 are marked by (•).

- arabischen literatur. Spp. III Leiden: 1942. pp. 21-48. *
32. Brugman, J. «Modern Arabic literature», *Nederlands-Arabische Kring* 1955-1965. Eight studies marking its first decade. Leiden 1966. pp. 11-28, esp. 13-14.
33. Cachia, P. J. Taha Husayn: his place in the Egyptian literary renaissance. London: 1956. esp. 158-159, 172-173.
34. ———; «al-Hilal: a first impression», *See* # 18, pp. 135-137.
35. Elmessiri, A. M. «Arab drama», *The Reader's encyclopedia of world drama*, ed. John Gassner and Edward Quinn. New York, 1969. pp. 21-25, esp. p. 23.
36. Fahmy, Skander: «La renaissance du théâtre égyptien moderne», *Revue du Caire*. 4(1940) 107-112. *
37. Farid Kamal and Maher Hassan. *Classicisme comparée*, tr. Kamal Farid and Antoine C. Matter. Cairo: 1962. esp. pp. 35-36, 39-40, 43, 46-47, 55, 71-75.
38. Gabrieli, F. and U. Rizzitano: «Teatro arabo», *Enciclopedia dello Spettacolo*, Rome 1(1954) cols. 769-774, esp. 772-773.
39. Gabrieli, F. *Storia della letteratura araba*. Milan 1956. 322, 350.
40. ———. «Commemorazione di Ahmad Shawqi». *Oriente Moderno*. 39(1959) 486-497.
41. Gallad, Edgard. «La mort du Prince des poètes arabes Ahmed Chawky Bey», *Les Nouvelles Littéraires*. No. 560, July 8, 1933. p. 8, col. 1-2. *
42. ———. «Ahmed Chawky», *La Revue du Caire*. 1(1938) 433-442. *
43. Germanus, A. K.: «Trends of contemporary Arabic literature», *Islamic Quarterly*. 4(1957) 114-139, esp. 117-118.
44. Gibb, H. A. R.: «Studies in contemporary Arabic literature», reprinted on his *Studies on the civilization of Islam*. Boston: 1962. pp. 245-319, esp. 288-289. *
45. ———: «Shawqi Majnun Layla, tr. A. J. Arberry», *BSOAS* 7(1934) 433-434. *
46. ——— and J. M. Landau. *Arabisches Literaturgeschichte*. Zurich: 1968. esp. 221-225.
47. Guida, M. «Le onoranze al poeta egiziano Shawqi ed il loro significato politico», *Oriente Moderno*. 7(1927) 346-353. *
48. Hull, Trowbridge. «Egypt's literature», in his *Egypt in silhouette*. New York 1928. esp. 210-211, 254-259. *
49. Hanna Sami and Rebecca Salti. «Ahmad Shawqi: a pioneer of modern Arabic drama», *American Journal of Arabic Studies*. 1(1973) 81-117.
50. Haywood, John. *Modern Arabic literature: 1800-1970*. New York 1971. esp. 86-92.
51. Hencin, Georges. «Preface», *Anthologie de la littérature contemporaine. La poésie*, ed. & tr. Luc Norin and Edouard Tarabay. Paris 1954. esp. 9-10.
52. Heykal, M. E. «Ahmed Chawky», *La Revue du Caire*. 30(No. 157, 1953) 40-52.
53. Husayn, Taha: «The modern renaissance of Arabic literature», *Books Abroad*. 29(1955) 5-18.
54. Husain, Muhamed Kamil. «Modern Egyptian literature», *Indo-Asian Culture*. 6(1957) 49-57, esp. 51-52.
55. Jayyusi, Salma Khadra: *Trends and movements in modern Arabic poetry*. 2 vols. Leiden 1977. esp. pp. 46-51.
56. Jurji, Edward J.: «Arabic literature», *Encyclopedia of literature*, ed. Joseph T. Shipley. Vol. 1. New York 1946. pp. 19-48, esp. 40-44. *
57. Kampffmeyer, G.: «Arabische Dichter der Gegenwart. X. Ein wenig beachtetes Jugendwerk von Ahmad Šawqi», *Mitteilungen des Seminars für Orientalische Sprachen*. 10, 11 (1926) 198-206. *
58. Khan, M. A. M. «Modern tendencies in Arabic literature», *Islamic Culture* 15 (1941) 317-330, esp. 322-323. *
59. Khemiri, T. and G. Kampffmeyer. «Leaders in contemporary Arabic literature» *Die Welt des Islams*. 9(1930) pp. 1-40, esp. 15, 28. *
60. Khouri, Mounab A. *Poetry and the making of modern Egypt (1882-1922)*. Leiden: 1971. esp. 55-77, 81-85, 97-102, 106-114, 124-127.
61. Khulufi, S. A. «Modern Arabic poetry», *Islamic Culture*. 32(1958) 71-84, esp. 71-72, 79-83.
62. Kratschkowsky, IGN: «Arabi», *Modern Arabic literature*, *Encyclopedia of Islam*. Supplement. Leiden 1938. pp. 26-33, esp. 28, 30. *
63. Landau, Jacob M. *Studies in the Arab theater and cinema*. Philadelphia, 1958. esp. pp. 125-138.
64. ———: «Ahmad Shawqi», *Dictionary of Oriental literature*, ed. J. Prusek. New York, 1974. 3: 172-173.
65. Louca, Anouar. *Voyageurs et écrivains égyptiens en France au XIX siècle*. Paris 1970. esp. pp. 242-243, 264-265.
66. Lyons, M. C. «al-Hilal: a first impression», *See* # 18, pp. 140-142.
67. «Majnun Layla. Translated into English Verse From the Arabic by Arthur John Arberry» *Muslim World*, 24 (1934) p. 209. *
68. Manzalaoui, Mahmoud: «Introduction», *Arabic writing today The drama*. Cairo: 1977. pp. 15-45. esp. 26, 27-28.

69. Martínez Montávez, Pedro. *Introducción a la literatura árabe moderna*. Madrid: 1974. esp. pp. 53, 55-59, 61, 62, 92, 123.
70. Marino, Ferdinand de and Abdel Khalek Bey Sarrut. *Anthologie de l'amour arabe*. Paris: 1912. pp. 359-360.
71. Mattock, J. N. «Al-Huḡal: a first impression», See # 18. pp. 137-140.
72. Moreh, S. *Modern Arabic poetry 1800-1970: the development of its forms and themes under the influence of Western literature*. Leiden: 1976. esp. pp. 70-71, 76-77, 171-172.
73. Naḡmī Nadeem Mikhā'il Naḡmī. Beirut: 1963. p. 140.
74. Nyland, C. Mikhā'il Nūḡaymah: promoter of the Arabic literary revival. Istanbul: 1975. p. 8, 9.
75. Ostle, R. «Three Egyptian poets of Westernization: Abd al-Rahman Shukrī, Ibrahīm Abd al-Qadīr al-Mazūn and Mahmūd (sic) Abbas al-Aqqād». *Comparative Literature Studies*, 7(1970): 354-374. esp. 356-258.
76. Poed, M. «al-Muwahhi's criticism of Shawqī's introduction», *Middle East Studies*, 16(1980): 115-124. Reprinted in *Modern Egypt: Studies in politics and society*, ed. Elie Kedourī and Sylvia Haim. London: 1980. pp. 115-124.
77. Pérès, Henri. *L'Espagne vue par les voyageurs musulmans de 1610 a 1930*. Paris: 1935. esp. 100-120.
78. ———. «Ahmad Ṣawqī. Années de jeunesse et de formation intellectuelle en Egypte et en France», *Annales de L'institut d'Etudes Orientales*, 2(1936): 313-340.
79. Petraček, Karel: «A dynamic model and definition of modern Arabic Poetry», *Contributions to the study of the rise and development of modern literatures in Asia*, Vol. 1. Prague: 1965. pp. 42-65, esp. 54-55.
80. El-Qassas, M. M. «Theatre and cinema», *Cultural life in the United Arab Republic*, ed. Mustafa Habib. Cairo: 1968. pp. 216-247, esp. 237-238.
81. Rabin, C. (M. M. Badawi). «Ahmad Shawqī» *Russell's Encyclopedia of world literature*. Vol. 3. London: 1973. pp. 505-506.
82. Rizzitano, U. «Ahmad Shawqī» *Enciclopedia dello Spettacolo*, Rome 8(1963) col. 1919-1920.
83. ———. «Alcuni consensi e dissensi della critica araba in Egitto sulla poesia di Ahmad Ṣawqī», *Annali dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli*, N. S. 14(1964): 511-522.
84. Rubinacci, Roberto. «Magnum Laila' di Ahmad Ṣawqī», *AIUON*, 7(1957): 9-66 (see # 84).
85. Sarrut, Nadav. *Egypt in search of political community*. Cambridge, Mass.: 1961. esp. pp. 57, 59, 135.
86. Schoonover, Kermut. «Survey of the best modern Arabic books», *Muslim World*, 42(1952): 54-55, esp. 51.
87. Sclah, David. *Four Egyptian literary critics*. Leiden: 1974. esp. pp. 19-23, 174-180, 182-183.
88. Sergeant, R. H. «Arabic poetry», *Princeton Ency. of poetry and poetics*, ed. Alex Preminger et al. Princeton: 1974. pp. 42-47, esp. p. 46.
89. Shabīb, Irfan. «Arabic literature», *Cambridge History of Islam*, Vol. 2, ed. P. M. Holt et al. Cambridge: 1970. pp. 668-671 (on the modern period) esp. p. 670.
90. Shawqī, Ahmad. «Poème historique sur les événements importants de la vallée du Nil depuis son origine jusqu'à nos jours», *Revue d'Egypte* 1(1895): 471-488.
91. ———. «The ceremony of the Nile», «O Sphinx», and «The Isle of Philae», tr. (?) Ahmed Ramey. See *Hall's Egypt in silhouette*, 1928. pp. 254-255, 256-257, 258-259.
92. ———. *Le Nil*, tr. Habib Gazale Bey. Cairo: 1932.
93. ———. *Majaoun Layla, a poetical drama in five acts*, tr. Arthur J. Arberry. Cairo: 1933.
94. ———. «La Colombe et le chasseur», tr. Jean-Pierre Arzelier. *Le Nouvel Anacharsis* Avr.-mai, 1942. P. 3, col. 3.
95. ———. «To a late composer», and «From Mugnuḡ Laila», *Images from the Arab world*, Herbert Howarth and Ibrahīm Shukrīyah. London: 1944. Edition 1977. pp. 43-44, 97-99.
96. ———. «Le Nil», -first two sections- tr. Habib Gazale. *La Revue du Caire* 30(No. 157, 153): 208-210.
97. ———. «Chant d'amour de Cleopatre», tr. Haider Fazl. *La Revue du Caire* 30(No. 157, 1953): 210-213.
98. ———. «La montre» and «Rome» tr. René Khawam in his *La Poesie arabe des origines a nos jour*. Paris: 1967. pp. 232-233, 233-234.
99. ———. «On l'a trompée» «Ramadan est fini», and «En traversant la Suisse», tr. L. Norin and E. Tarabay (See # 51), pp. 31-33.
100. ———. «Victor Hugo», «Rome», «O l'a trompée», «A. Hanoteaux», «Guillaume II», «Khalafat al-Islam», *Dinshaway*, «Minka ya hajir», «ughniyya», «Raddat-r-rub», «Le ver a soie et le ver luisant», «Le lion et le chacal on bateau», «Le ramier et le chasseur», «Le chameau et le renard», «Eloge funebre de Tamzar», «Ode au Printemps», «A Faysal Ier d'Irak», «Sphinx», «Qu'il l'ait», «Maqadir min jafnayk», «al yawma nasud», tr. A. Boudot-Lamotte. See his *Ahmad Ṣawqī*. pp. 36-38, 40-42, 43-44, 92, 93-94, 110-114, 123-124, 180, 181, 182, 200-201, 201-202, 202, 202-203, 333-335, 335.

- 338, 338-339, 339-341, 341-346, 346-347, 347, 348.
See also the following items listed in this bibliography
- 14 «untitled» = «Spring and the Nile valley»
18
29 for the translation of sixteen zajal or dialectal pieces
70
79 for a French translation of Shawqi's «Introduction» to the first volume of his *Shawqiyyat*.
85 for an Italian translation of *Majnun Layla*.
- 101 Sidky, Abdel Rahman «Ahmad Chawki les étapes de sa jeunesse vues à travers sa poésie», *La Revue du Caire* 42(1959) 87-112.
- 102 Tuia mat, Zaki, «Drama in Egypt», in *Egypt in 1945*, ed. A. L. Roy Choudhury, Calcutta: 1946, pp. 207-217 esp. 214.
- 103 Ullah, Najib *Islamic literature*, New York 1963 esp. pp. 175, 81, 187, 199-203.
- 104 Vernet Gines, Juan *Literatura arabe*, Barcelona 1968 esp. 187-189
- 105 Whittingham, Ken «Egyptian drama», *Middle East Research and Information Project Reports*, No. 52 (November, 1976) pp. 13-19, esp. 15.
- 106 Wickens, G. M. «Arabic literature», *Literatures of the East*, ed. Eric B. Conde, New York 1953, pp. 22-49
- 107 Wiet, Gaston: *Introduction à la littérature arabe*, Paris: 1966 esp. 281-282, 283-284
- 108 Young, George *Egypt*, London: 1927 *
- 109 Zaki, Ahmed Kamal «Literature», *Cultural life in the United Arab republic*, ed. Mustafa Habib, Cairo 1968 pp. 248-270, esp. 251, 258, 265.
- Addenda:**
- 110 «Ahmad Šauqi», *Dizionario universale della letteratura contemporanea*, ed. A. Mondadori, Milan 1962, 4 367-368.
- 111 «Ahmad Shawqi» *Die Welt-literatur*, Vienna 1954, 3 1622-1623
- 112 «Ahmad Shawqi» *Dictionnaire des littératures*, ed. p. Van Tieghem, Paris: 1968, 3 114
- 113 Anderson, Margaret *Arabic materials in English translation: A bibliography of works from the pre-Islamic Period to 1977*, Boston: 1980, esp. p. 204.
- 114 Arberry Arthur *Modern Arabic Poetry*, London 1950.
- 115 Arslan, Shakib: «Qaside an Ahmad Schauqi Bey», *MSOS* (see 57) 31(1928) 152-154.
- 116 Cachia, Pierre, «Modern Arabic literature», *The Islamic Near East*, ed. Douglas Grant Toronto 1960, pp. 282-296, esp. p. 291, 293, 295
- 117 ———— «Modern Arabic literature», *Ency. Americana*, New York 1968, 1980, 2 154-155, esp. p. 155.
- 118 Husayn, Taha, «Destins de la littérature arabe», *La Revue du Caire*, 30(No. 157, 1953) pp. 11-21
- 119 Eban, Aha S.: «The modern literary movement in Egypt», *International Affairs*, 20(1944) 166-178 esp. p. 177 *
- 120 Hussein, I. M. «Modern Arabic literature», tr. Sabah Muhidine, *Journal of World History* 3(1956) pp. 735-753, esp. 738, 743-744, 745, 750
- 121 *International Congress of Orientalists: 10th Congress*, Geneva, 1894, Part 1, p. 102 *
- 122 Manzalaoui, M. A. «Arabic literature», *Cassell's Ency. of literature*, London: 1963, 1: 29-31, esp. p. 31.
- 123 ————: «Arabic literature», *Ency. of world literature in the 20th Century*, ed. W. B. Fleischmann, New York 1967 1: 36-58, esp. p. 36.
- 124 Omoloso, Kole «Arabic drama and Islamic belief system in Egypt», *African Literature Today*, 8(1976) pp. 99-105, esp. 99-100.
- 125 Ostle, R. C.: «Khalil Mutran, the Precursor of lyrical poetry in modern Arabic», *Journal of Arabic Literature*, 2(1971) pp. 116-126, esp. 117-118.
- 126 Scott, T. B. and M. S. Aboujaaly: «Arabic books for libraries», *Library Journal*, 59(1934) pp. 609-610 *
- 127 Seymour-Smith, Martin: «Arabic literature», in his *Guide to modern world literature*, New York, 1973 pp. 171-174, esp. p. 173
- 128 Shawqi, Ahmad: «Ahmed Schauqi an den ägyptischen nationalkongres 19. Februar 1926», *MSOS* (See # 57) 31(1928) pp. 115-118. *
- 129 ————: «Ahmed Schauqi zur Gedächtnisfeier für Sarwat Pascha», *Ibid.*, 31(1928) 137-141 *
- 130 Sourdrel Dominique «Littérature arabe», *Histoire générale des littératures*, ed. p. Giron, Paris 1961 3 588-596, esp. p. 592, 595.
- 131 El-Tayib, Abdulla «Ahmad Shawqi», *Ency. Britannica*, Chicago 1968, 1 410.

المواضيع

- (١) صلاح حواد الصلحة الشعر العربي الحديث، ترجمة الرصاص ١٩٨١ من ٧ - ٢ -
- (٢) لم نجد مثلاً في القصص الثلاث (المسرح في القاهرة) إلا أن يرجع تاريخه لمؤلفه
- W. gang, Die Deutsche Autoren in Arabischer Sprache
Arabishe Autoren in Deutscher Sprache, Cairo 1975

- (١) الروم الأول في التوسيع يشير إلى القصص حسب ورواه في التليجرافيا
- (٢) طه حسين، حواشي وشعره، ط ١ القاهرة ١٩٥٨
- (٣) محمد صدي السريوي، على هامش القصائد المعاصرة، ط ١ ليلال ١٩٦١ / ١٩٦٨ (١٩٦٨) من ٨٧

(١٥) لقد بلغ جمل بائع كما كانت تقوم به مصر أو تشهد بذلك من معلومات بعيدة الأثر في سبيل تطوير الفريه وأدبها إلى حد يزو له أن يقول بأنه ليس من المستحيل أن يستبدل مصر بلقيا فريه القومية في المستقبل ، كما ذهب بعض أنظار العرب العربى حسب رأيه . (١٠٩ - ٢٨٤) ومن الجدير بالذكر أن ترجمة جليله لكتابه ظهرت بعنوان «تاريخ مصر في عهد الفيلسوف إلى نهاية حكم «محمدي»» خريب على أحمد شكرى (القاهرة ١٩٣٤) ، وقد أشار المترجم في مقدمته إلى أن المؤلف لم يأس من التخطي في أكثر من موضع وخاصة في تاريخ مصر منذ شوب الحرب العالمية الأولى لما دفعه إلى الاكتفاء بترجمة ما أورده عن مصر إلى نهاية حكم «محمدي» (ص ٧)

(١) حافظ وشوق ص . ٩

(١٧) لم نقل الدراسة من هجوت كالفول بأن شوق شوقي في صيف ١٩٢٣ ، وأنه لم يكمل مسرحية على بك الكبير إلا في أواخر حياته دون التفرغ بطبعتها الأولى

(١٨) النجى النجلى «مراجعات في ترجمة أحمد شوقي» «مجلات الجامعة القومية» ٨ (١٩٧١) ١٠٩ - ١٣٠ نظر من ١١١ و ١٢٢

(١٩) كل ما قيل عنها في هذه المقالة المباركة «هذه المسرحية في خمسة فصول مترجمة من العربية وهي لأحمد شوقي الذي كان شاعر الشرق الأدنى البار» وقد في مصر عام ١٨٦٨ وتوفى هناك عام ١٩٢٢ . وكان صاحب مجموعة كبيرة من القصائد ، وهي إحدى مسرحياته الست وأكثرها شهرة ، وقد شاعدها المترجم مجلة في القاهرة الترجمة الإنجليزية جيدة والوضوح مشهور في الأدب الإسلامى .

(٦) انظر الدراسات ج ١ ص ٣٣ والمجلد ٩١ ١٨٦

(٧) محمد صبرى ، التوثيق المجهولة القاهرة ١٩٦٦ / ١٩٦٢ ج ١ ص : ٣٢ - ٣٤

(٨) التوثيق ٢ ٧٨ - ٧٩ و ٢٢ - ٢٥ وانظر ما جاء سابقا ، التوثيق المجهولة ٩١ - ٩٢

(٩) التوثيق ٢ ٦٣ - ٧٣

(١٠) التوثيق ٢ ٧٦

(١١) من المثير بالذكر في المستقبل «بلا» وهو كفى « عند استعراضها الدراسات العربية والإسلامية في فرنسا خلال خمسين سنة (١٩٧٢ - ١٩٧٢) لم يشأ إلى ما هم جميعه في مجال الأدب العربى الحديث ، بل اقتصر على الدراسات والتاريخ المتعلق بالأدب القديم .
رجع «مجلد

Cohen, c and C. Peltat «Les études arabes et islamiques». Journal Asiatique 261 (1973) pp. 89-107

(١٢) راجع كذلك هذه لكتاب «فائل مجلة الذى ترجم فيه قصائد لأكثر من عشرين شاعرا حديثا - لهم شوق - إلى لغة الأيتو (وهي لغة الاسيرينو البسطة) وقد نشر في «مستكشف» عام ١٩٧٦

I. Kratkovskij. «Kekumaestoverki dil moderna liriku arabe Tradukna de Raphaël Nakhla .» MSOS 31, II (1928) pp. 166-169.

(١٣) وذلك في مجلة معهد برلين لدراسات الشرقية انظر مثلا

G. Kampffmeyer «Arabische Dichter der Gegenwart Erster Stück», MSOS 28. II (1925) 249-279





دار الفكر العربي

بيروت - لبنان

أول دار عربية متخصصة في نشر وتوزيع كتب الأطفال

■ تأسست في أواخر العام ١٩٧٤ لجنة ال ٥٦ مليون طفل ولقى عرب في ضوء دراسات قام بها اختصاصيون بشي لزوع التربية

■ نهم بالفتنة المصرية (٤ - ١٨) عاماً

- تساعد الطفل / التي العربي على بناء شخصيته وتنمية طاقاته ليكون أكثر قدرة على مواجهة متطلبات الحياة على مستوى بناء شخصيته والقيام بدوره في وطن عربي موحد
- تساعد الطفل / التي العربي على تنمية ذوقه الفني وطعمه اليه بأسلوب بسيط وخالق مبادئ العلوم الطبيعية والاجتماعية في ضوء البيئة العربية محاسنها التاريخية والجغرافية المبررة
- تقدم الناق والمزاد والمتنوع تنمية طغالب الناشئة العربية فياً وعلمياً وادبياً وتنمية قيمهم الوطنية والقومية والإنسانية من خلال لربة حديثة مرتبطة بوطنا العربي الكبير وقضاياه المصرية

■ يساهم في إعداد السلاسل أدباء وعلماء وفنانون عرب أصدرت السلاسل التالية :



١ - سلسلة المستقبل للأطفال (٣٠ كتاباً) :

ذكريا لمر ، سليم مركاب ، ابراهيم الطوي ، كينث بلوكسا كمال عبد الصمد ، عوفيل زباد

٢ - سلسلة لوس فرح (١٧ كتاباً)

٣ - سلسلة الألف الجديدة (٤ كتاب)

كتابا : شان كتمان ، زين العاديين الحسي ، د - محبوب عمر ، محمد يورجي .

٤ - سلسلة الروايات المعصية

أول سلسلة من نوعها في المكتبة العربية . يعلمها الكتاب مع الله ابراهيم
تعالج في قصص مشوقة مرسحة بصور فنيوغرافية الموضوعات التالية :
- الرمان السلوة لدى الكائنات الغية من حشرات ونباتات وطيور ووحوش وكتابات دقيقة
- أسرار العمليات الحيوية في الطبيعة وفي جسم الإنسان
صدر عنها : « عندما جلست الحكيوت تتألم » ، « البرق في دائرة مسمومة » ، يوم عاشت الملكة القديمة ..
يصدر قريباً : « القليل يأتي عند الغروب » ، « دفعة الظهر يطأبل القطار المقدس » ، « البحر الأحمر »

٥ - سلسلة الكتب العلمية البسيطة (٨ كتب)

أول سلسلة من نوعها في الوطن العربي تدرج مواضيعها حول معرفة البيئة العربية وتصدر في ثلاث سلاسل : البيئة العربية ، « العرب والطوب » ، « العلوم والإنسان »
صدر عنها : « بيتنا ما هي ؟ » ، « الصحراء والجبل » ، « خدائنا » ، « حكاية الأعداد » ، « لغتنا » ، « أسباب علمية »

٦ - سلسلة من حكايات الشعوب ١٦ كتاباً

٧ - سلسلة حكايا عن الوطن ٦ كتب

٨ - سلسلة القصص الفنية

أول مجموعة من القصص الفنية للأطفال العرب صدر منها ١٢ ملصقا بالألوان الكاملة

٩ - سلسلة القصص التعليمية :

أول سلسلة من نوعها تضم : الحروف ، « الأرقام » ، « الأشكال » ، أعدتها الفنان حيدر

يصدر قريباً

- مكتبة الأدب المباني
- مكتبة التاريخ

الوافع الأدبي

• ندوة المبدع

— المحادثة في الشعر

اشترك فيها

أحمد عبد الحكي كحجازي

بجيرل إبراهيم بجيرل

حمادي محمود

سلمى الخضراء الجيوسي

عبد السلام السدي

عبد الوهاب اليان

كمال أبو ديب

محمد بنيس

أدارها شكرى عباد

أعدها محمد بدوي

• دراسات حديثة

— خصائص الأسلوب في الشوقيات .

بقلم : محمد الحادي الطرابلسي

عرض : محمد عبد المطلب

— الشعر وصنع عصر الحديثة

بقلم : صبح عروى

عرض : ماهر شفيق فريد

ندوة العدد

الحداثة في الشعر

اشترك فيها : أحمد عبد المعطي حجازي

مصر جبرا إبراهيم جبرا

العراق حمادى صمود

تونس سلى الخضراء الجيوسي

فلسطين عبد السلام المسدي

تونس عبد الوهاب البياتي

العراق كمال أبو ديب

سوريا

مصر

أدارها : شكري عياد

أعدّها : محمد بدوي



شكري عياد .

نرحب بكم في القاهرة . في ذكرى شاعري العربية الكبير . أحمد شوقي وحافظ إبراهيم . ونركز في هذا اللقاء على الحداثة . وهي قضية تصلنا بالشاعرين على نحو ما . ويخيل إليّ أن علينا أولاً أن نحدد معنى الحداثة . أي الحداثة في الأدب بعامة . أم الحداثة في الشعر بوصفه فناً قولياً ؟ وما مفهوم هذه الحداثة ؟ لقد ثار حديث عن الحداثة في نهاية العصر الأموي ثقيل ... بشار رأس المحدثين . ثم ثار نقاش وجدل عن المحدثين في العصر العباسي وثمة حداثة Modernism في الآداب الأوروبية . غالباً ما يُدرّج لها «برامبو» أو «بودلير» . وفي أدبنا العربي الحديث وصف العقاد ورمبلا مدرستهم . بالدراسة الحديثة . أي أن الحداثة مفهوم متغير . ومن هنا يطرح السؤال عن المقصد من هذا المفهوم . ما الذي يقصده بالحداثة . أن نكون محدثين . أو أن نكون العصر ما نحن مما سوس الأدب . إبداعاً أو تقليداً . محدثين ؟

محمد بنيس

قضية الإبداع إذن ؟

شكري عياد

ليكن .

كمال أبو ديب

لكن ثمة فارقاً بين «الأدب العربي الحديث» و«الحداثة»

أحمد عبد المعطي حجازي

أظن أن السؤال ينبغي أن ينصب على الحداثة في هذه اللحظة . لأنه إذا كان كل تحديث ينطوي على معنى من معاني الحداثة . فلا بد أن يدور بحثنا حول الحداثة الآن ؟ أي الحداثة بمعناها الزمني

عبد السلام المسدي

اطلاقاً مما بدأ منه المذكور شكري عياد . فإنه يبدو تسليماً تسلسل تاريخي يستوعب ضمته الظاهرة الأدبية . وخاصة في تاريخ

الحضارة العربية ، بحيث إن كل العصور قد شهدت حدلاً بين نزعة الإبداع الأدبي تستمد مقوماتها من تقليد الماضي ، ونزعة أخرى تحاول أن تجلب الإبداع الأدبي إلى ما يستيق التاريخ وما يسقط الحاضر على المستقبل . وعن هذا الصراع الدائر نشأ ديومة الفعل الشعري في تاريخ الحضارة العربية . وهذا في مطلقه يبدو عطرذا بل قد يبدو مسجها على ما نحن بواجهه في عصرنا الحاضر أمام الحداثة الأدبية . غير أن في اعتراضاً على هذا التعميم ، ذلك لأن تاريخ والتجديدات الحداثية « - إن صح التعبير - في تاريخ الحضارة العربية كانت - دوماً - تحافظ على حد أدنى من الارتباط بمحور الحضارة العربية وموروثاتها ، شعرية أو غير شعرية . ولأول مرة في تاريخ صيغ الإبداع الأدبي العربي . يلاحظ شيئاً جديداً . هو نوع من القفزة أو الطفرة في التجديد . أو هو نوع من تعبير القوالب الأسانبة التي كانت قائمة على مدى تاريخ الحضارة العربية .

ولو حاولنا أن نحكم هذه الظاهرة بقالب نقدي ، فإننا نستطيع أن نجزم أن الحداثة تبنى على استمرار ما . في تاريخ الآداب الإنسانية عامة . ما لم تفجر إما قالب « المجلس الأدبي » ، أو قالب الصياغة اللغوية . وفي تاريخ الإبداع العربي قلما كسرت الحداثة الأجهزة المتصلة بالأجناس الأدبية أو تجاوزتها حدث هذا ولكن بقلة نادرة . أما جهاز القالب اللغوي ، أي قالب الصياغة فلم يحدث فيه تغيير إلا في العصر الحاضر . ومن هنا نستطيع أن نقرر - بادية لدى بدء - أننا أمام قطبة . أو قفزة نوعية .

كحال أبو ذؤيب :

في تصوري أن ثمة حداً من الأسئلة ينبغي أن نطرحها على أنفسنا . ومن خلال القليل الذي قيل ، أرى أننا نتعامل مع الحداثة دون أن نحدد بالضبط مفهومها . ولذلك سأطرح سؤالاً مبدئياً يبدو لي صالحاً للنقاش حول . وبعد ذلك - إذا سمحتم لي - سأطرح تصوري لنقضية .

يبدو لي أن السؤال هو

هل الحداثة ظاهرة سببية أم مطلقة ؟ وما قبل الآن فإن الحداثة تعني وأن كل تغير عن سابقه حديث وهو تصور أرفضه شخصياً . لأن الطوارج - مثلاً - ليسوا محدثين يرعم تباينهم عن الذي عاصروهم . لأن هذا التباين كان يعني أنهم يعودون إلى الأصول . ولم يكونوا يمثلون فكراً ثورياً أو تفلسفياً . وإنما كانوا أصوليين . ويبدو أن السؤال الذي طرحته يقتضي طرح سؤال آخر : هل يمكن أن نجد مكونات لازمة تشكل ظاهرة تسمى الحداثة ، سواء في الشعر الأموي أو ما بعده أو في الشعر العربي الحديث . أو في الرواية . أو الموسيقى ، أو حتى في صناعة السيارات ؟ هذا سؤال أساسي - في تصوري - لم يُطرح بعد . ولم يطور بعد بطريقة تسمح بتطوير معطيات نقدية سليمة ، وسأطرح الآن تصوراً .

إن الحداثة - إن لم تكن - ظاهرة لازمة . فإنها - على الأقل - تحتل حداً من المكونات اللازمية .

تعلمنا الدراسات اللغوية الحديثة شيئاً أساسياً تقوم عليها اللغة . أولها أن message أو الرسالة ، وثانيها أن code وترجمته - نظام الترميز - فوابعلاً من تصورات الدراسات الحديثة في علم اللغة وخاصة لدى جاكوبسون ، فإننا يمكن أن ننظر إلى « الحداثة » بوصفها الظاهرة التي تعبر عن نفسها في تركيز النظم لإنسان على الرسالة . سواء في الأدب . أو الشعر . أو الموسيقى . أو حتى في الصناعة . أما الحداثة فإنها تنزع إلى نقل محور الفعلية الإبداعية من مستوى الرسالة إلى مستوى الترميز . وما حدث في الشعر العربي ليس مستحيل الوصف . لقد قام أبو تمام بنقل الفعلية الإبداعية من مستوى الرسالة إلى مستوى الترميز .

السيف أصل من الكعب

في حده الحد بين الجحد والسيف

إنجاز أي تمام في شعره كله . يتمثل في نقل الفعلية الإبداعية من محور الرسالة إلى محور الترميز . وفي هذا البيت من قصيدة منع مصروبة تلمح إنجار الشاعر وتغيره عن سابقه . إنه لا يحور الفعلية الإبداعية حول نقل رسالة ما . وإنما يحورها حول مجموع العلاقات التي تنبع من نظام الترميز اللغوي ، لدينا عدداً من العلاقات الخلاقة . فهناك الحد والجحد . والسيف والكعب . الخ

حمادي محمود

أرجو أن تستمر بما أنت فيه . فأنا أود أن أنتج وجهة نظرك . وأرى ما يحكمها من نتائج . فقد فت بعث الترميز عن الرسالة على نحو جديد . قد يقود إلى نتائج مهمة ، أو إلى لا شيء .

كحال أبو ذؤيب

سأنتقل إلى الحديث عن القصة في محار مهم آخر ، هو الرواية الحديثة . وفي تقديرى أن ما يميز روايات جبرا عن الرويات اللاحقة : كامن في تجاوزه للانفعال بنقل الرسالة . أي أن المكونات الفعلية للترميز . قد صارت جزءاً أساسياً من العمل نفسه . وقد أصبح الزمن في هذا الإطار مداراً للفعلية الإبداعية . فالنصوص لا تنتمي متصاعدة . بقدر ما يأخذ قوامها قوام السيميوية وهو ما نجده في إنجاز سعد الله ونوس الذي يحور مسرحه على نظام ترميز مسرحي بعيداً عن الدراما الأرسطية

وقد فعل الشعر نفس الأمر . محاولاً أن ينقل الفعلية الإبداعية من محور الرسالة إلى محور الترميز . وذلك في عودة إلى جره من تاريخ الشعري . حيث اكتشفت عدة محطوطات لفصائد على شكل سجاد نو طائر . أو ما يسمى بـ concrete poetry

وفي النهاية أوجز ما تحدثت به قاتلاً إن ثمة مكونات « لازمة » يبدو أنها جره من طبيعة الصناعة الإبداعية . وهذا لا يبق وجود أعاد تاريخية في ظاهرة الحداثة .

شكري عباد

لو سمحتم لي بالتدخل قليلاً . لا لكي أعرض أفكاراً غدوى

لا يتعدى إدارة الندوة . بل لكي أوضح كيف طرحت القضية للنقاش ، وكيف وصفتها - أي الحداثة - بالتاريخية - والاحظ أن الدكتور كمال أبو ديب قد حدد بدقة وإيجاز مفهوم الحداثة على نحو ما يراها المفكر الأوروبي ، وفي اعتناؤه الخفري على جاكوبسون ما يشتد ذلك . وفي نظري أن ما يقوله جاكوبسون ليس أكثر من رعم . وحينما حاول كمال أن يدل على صحته لجأ إلى ما يعرف في أدنا بمصوّر الإخطاط . وبعض ما يعرف في العرب بالشعر الجسم . واستطاع أن يقتصر - مثلاً - من كلام كمال الذي يقول فيه « إن كل حضارة تصل إلى حداثة ... الخ » شيئاً أدغمه به القول بتاريخية الحداثة .

ولكي نكون منصفين ينبغي أن نعترف أننا كنا نمتلك أنواعاً من الحداثة . وفي تصوري أن لنا في الحاضر أيضاً حداثة . ولم يكن في دمي ولا في دهن تحرير المهلة أن الحداثة تبدأ مع الحملة الفرنسية مثلاً . كل ما فكرت فيه أن الحداثة مفهوم تاريخي ومتغير . ولذلك أظن أن الحداثة كما لحظها الدكتور كمال هي حداثة قوم مختلفين . لهم تطورهم وظروفهم وامتيازات واقعهم . إن ثمة سؤالين أولهما : هل يمكن إيجاد مفهوم مشترك من كل هذه الحداثات . إن صح تعبيري ؟ أم هي هل بإمكاننا أن نستخلص من تجديدهات إشار ونواحي وأبني نظام أوراميو وبودلير مفهوم واحد ؟

ما السؤال الثاني فهو : كيف تصور حداثتنا الآن نرى كما نمارسها . أو كما نطمح أن نمارسها ؟

كمال أبو ديب

ما لم أنقل مفهوم جاكوبسون للحداثة كل ما في الأمر أنني نقلت مصطلحاته في علم اللغة . واستمدت منها وأنا أحالها كما الحداثة

سليم الظفراء الحيوي

حتى الآن ما زال الحوار الدائر يركز على بناء العمل الفني وتقييمه دون الاهتمام بمضمون هذا البناء أو رسالته . وفي تصوري أن الحداثة يمكن تحديدها من خلال علاقة البناء الفني بالزمن . إنني مثلاً أجد محمد الماغوط شاعراً حديثاً لا لأنه يكتب قصيدة النثر محسب ، بل لأن موقفه من العالم ورؤيته للحياة تنكس على وعي بصيغ الإنسان الحديث في عصر الآلة . ولا يمكن أن يكون الشاعر ذا لغة حديثة . أو يزرع نحو صنع الأساطير أو استلهاها حتى أصعب بالحداثة . إنني دائماً أذهب للمحتوى . أنتج من رؤية العالم والحياة . ومن ثم فإن ما يسمى بشعرنا الحديث ليس كذلك . فما يران اشاعر بطلا أو سيبا . وما يزال الشاعر مسيحاً قد يكون ذلك راجعاً إلى سيادة العدميات - الخارجى والداخلى - في العالم العربي . مما يجعل ضحلة الخطوة أو النبوة ضرورية . إلا أننا في النهاية لا نستطيع إلا أن نصنف هذه النعمة بالقدم

نؤنسنا إيجاً حبراً إبراهيم الروالي فمسجد الحداثة موقفاً من الزمن لا يتنثل محسب في عظم الزمن بصورة معتله وعربية من

واقعا . بقدر ما يتمثل في التناول الحديث . وما يطرحه العلم الروالي من قيم متقدمة

عبد الوهاب الياني :

بالحقيقة ، وتصعباً لكلام الدكتور شكري والدكتور كمال ، أود أن أشير إلى شيئين أرى أنها محور القضية :

أولاً . إن التقدم العربي الحديث ما يزال يعقد العمل الفني وحدته الحداثية . فلما أن يركز على المصنوع كما فعلت الدكتور سلمى ، وإنما أن يركز على الشكل ، دون الوعي بأن هذا الفصل ليس في صالح النقد أو الإبداع

ثانياً : إن مشكلة التواصل . والاتقاء بين حضوحات المعاصرة والتراث قضية مهمة ينبغي أن تُبحث ويحدد نظامها الحديث .

محمد بنيس :

من بين المشاكل الحادة التي يمر بها العالم الثالث . ونحن العرب جزء منه ، أننا نقوم بنقل مصطلحات لم نقم بإنتاجها . ولم نطرحها واقعا . وفي هذا التنبؤ تتم عمليات تأويلية وتفسيرية . لا نهاية لها . وأرى أنه لا بد لنا من التمييز بين الحداثة كما تطرح في أوروبا على مستوى التنظيم أو الممارسة النصية أو الخطاب الصحفي . وبين الحداثة في العالم العربي . إن للمصطلح مستويات عدة متداخلة تجعل البعض يخلطون بين « الحديث » و « الحداثة » و « المعاصرة » .

الحداثة ترجمة للمصطلح الفرنسي modernité . وهي حقيفة نظرية ونظيرية في أوروبا وفي فرنسا بصفة خاصة . بعد نهاية الحرب العالمية الثانية

لما الأمر لدينا فختلف . وليست أرىنا محصورة في المصطلح الذي هو مجرد عنوان قابل هي أزمة حصرية . ولقد طرحت مداهم ثلاثة للحداثة هي : أولاً - أن الحداثة ظاهرة تاريخية . وثاب - أن الحداثة ظاهرة لاتاريخية . وثالثاً - أن الحداثة موقف من الزمن . وفي اعتقادي أن القديم كاس في وعينا أو لاوعيا ولا يمكن انثر عمود لكي أوضح فكرتي بدعوى أقول إن الحداثة في أوروبا تمثلت أساساً نظرية في المجال الفلسفي والعلمي والأدبي . وهي أسس تطلق من أسئلة يطرحها واقع عبي يتطلب إسابة . إن الحداثة في أوروبا مربطة بواقع أنتج معرفة تحاول إثارة حوار مع هذا الواقع

أما بالنسبة للأدب العربي . فقد كانت هناك مدرسة المحدثين في العصر الماسي التي لم تكن مبنية الصلة بالواقع العربي بكل ما فيه . وعلى الأقل تعاوب محاولات التحديث في القصيدة مع إشارات فقهية ولغوية وفلسفية . ولذلك أرى أن عيب أن سداً يطرح لسؤال ماذا الحداثة ؟ ولماذا يكون الواحد منا مع هذه الحداثة أو صدها

الحداثة بالنسبة لي تسع من عجز الصيغ التعبيرية في المصنوع من استيعاب حركة الواقع . هي صيغ لا تحاور هذا الواقع . ومن ثم لا تمنحه أجوبة . للسؤال إذن أن الواقع يرفض النص . وفي حين يتقدم الواقع نحو المدمار . يتراجع الخطاب نحو الماشية . وما دامت توجد مثل هذه القطعة بين الواقع والنص . فإن المنصب يفر من دوره فيصبح هامشياً

في آخر حوار محمود درويش توفيق وهو يرى ما يراه في بيروت أمام أشياء مهمة . لم يكن ما يراه محصوراً فيها هو عسكري وما هو سياسي ، بل كان يخلق في العمق ، فيها هو حصاري وحيد ، كان يطرح على نفسه سؤالاً عن الكتابة وجدواها وعلاقتها بما يحدث ، بلغة أخرى كان بعيد طرح أسئلة أساسية تتوغل عميقاً ، كان يتحدث عن علاقة النص بالواقع ، وفي اعتقادي أنه لا بد لهذا الحديث النظري عن الحداثة أن يأخذ بمسألة الاعتناء بشيئين مهمين . أولاً علاقة النص بالواقع . وثانياً علاقة النص بالنصوص الأخرى . شخصياً لا أميل نحو إعطاء د. ربيع هاني للحداثة ، ذلك أنني لست منتج المصطلح وست منتج أسسه النظرية . والأخرى أن تقول إن هذه المرحلة هي مرحلة نقد ووعي نقدي ، على مستوى النص ، وعلى مستوى السبب السياسية والاجتماعية . بيد أن هذا مشروط بتأسيس معرفية أو على الأقل إدراك أننا جزء من هذا العالم أولاً . وأن هناك فكراً بشرياً قد أنتج ، ومن ثم لا يمكن لنا أن نتجاهله ونزعم أننا مستج فكراً خاصاً بنا . وثانياً أن العلاقة بينا وبين الغرب ، أو بين الحزن والآخر . هي علاقة تزايد جيل . وعدم إدراك جدلية هذه العلاقة يقود إما إلى الرحسبة الفكرية أو التبرير لانتسابنا إلى ثقافة أخرى .

إننا في العمق لا يمكن أن نطرح ما يمكن أن يكون ذا سلطة بداية . وفي اعتقادي أن ثمة عجزاً لدينا في إنتاج مفهوم نظري للحداثة . على حين نجد أن الأدب العربي في الشعر والرواية والمسرحية قد حقق شيئاً في مجال الحداثة . أخصي أن العقل العربي على مستوى التطوير فاضل في تحديد مصطلح الحداثة ، وعاجز عن استيعاب التقدم المسجل في الإبداع الفني

أحمد عبد المعطي حجازي

حاول الدكتور كمال أبو ذيب أن يقدم مفهومًا للحداثة يهض على أساس الثمرة التي أقامها جاكوبسون بين الرسالة ونظام الترميز . وفي اعتقادي أن هذا المفهوم المطلق هو مفهوم الخطاب الأدبي من وجهة ما . وهو من ثم ليس مفهومًا للحداثة . ولذلك جاء تطبيقه لهذا المفهوم من الشعر قاصراً عن تحديد شيء عن الحداثة . لأنه يدعي أن شعر أي تمام انخراط لنظام الترميز على حساب ترك الرسالة . والحق أن حديثه عن بيت أبي تمام :

السيف أصدق إنباء من الكتب

في حده الحد بين الحد والمثلج يافض ذكرته . في البيت الرسالة والترميز معا . بل قد يكون جانب الرسالة أوضح وأقوى . إن معنى حديث الدكتور كمال أبو ذيب أن الشعر الحامل يحلو من الرسالة وأن الأموي كذلك . في حين أرى أن كل شعر يحتوي على رسالة ونظام ترميز . ومن ناحية أخرى أود أن أشير إلى أن البحث عن مفهوم مطلق معارف للزمان صر هوق المشكلات وهروب من الأسئلة الحقيقية التفصيلية التي من شأنها أن نصيب معرفتنا بعدم التوازن . وبالتالي يجرى البحث عن مفهوم مطلق بحثاً عن هذا التوازن الذي تهدده التفصيلات . ولهذا أقترح أن يكون بحث عن معنى للحداثة استقراء . وليس فرضاً لمفهوم معين . ينبغي علينا بكل تواضع أن نتصرف إلى تحليل إبداعنا الحديث لمعرفة

ما فيه من حداثة . لا لكي نهض عليه مفهومًا للحداثة . فنحرمه ونفسره على السبيل هذا الطريق أو ذاك . بما قد لا يستقيم مع منطق نظوره .

من ناحية أخرى أريد أيضاً أن أقول شيئاً أو ملاحظة . ألاحظ أن هذا الكلام حول تغليب نظام الترميز ، أصبح مدخلاً بالتحديد بعد هزيمة ١٩٦٧ . إن هذا الوعي النقدي الجديد . فيما يقال . كان جزءاً من وعي الهزيمة . لكنه في نظري وعي يقبل عليه الخطاب الآن . إن العقل العربي عاجز ، وإن الشعر العربي قبل يونيو ١٩٦٧ قد أظن . وإن المعرفة التي قايست قبل الهزيمة لم تعد . بل أدت إلى الكارثة . وبالتالي كان الرد على ما كان يكتب من أدب أو شعر أو فكر سياسي هو الدعوة إلى المجد عن قيمة الرسالة في العمل الأدبي . حتى لقد قيل - مثلاً - إن شعر المقاومة الفلسطينية في الأرض المحتلة ليس شعراً ثورياً ، لأنه يتكلم عن الثورة دون أن يصطلمها أو لا يتورق لغة القصيدة . الشق الثاني هنا صحيح أما الأول فهو ليس كذلك

أريد أن أخلص من هذا إلى أن هذا المفهوم . بما أدى إلى تصلب النقاد . فضلاً عن تصلب المدعين من الشعراء والكتاب . لأن المدع حين يهتس في عمله . ويستبعد منه كل ما يمكن أن يكون رسالة فهو يستجيب للتصلب . وأرى أن الإصرار على مثل هذا الفهم سيؤدي إلى إبداع العربي إلى ما سماه الصديق محمد بيبي بنهميش النص الأدبي . والحكم عليه بالعقم وعدم الفاعلية والانقطاع عن الواقع . ومن هنا ، أعتقد أن السلوك الصحيح الذي ينبغي أن نلتزمه هنا . هو أن نتمسك على إبداعنا لكي نستقي منه مفهوم الحداثة الذي لا بد أن يكون تاريخياً . هذا من ناحية

من ناحية ثانية لابد أن نعمل على عدم الفصل بين الرسالة والترميز . كما أن الأوروبيين لا يفصلون بينهما . وإنما أقرأ أنها شيئاً يقول : إن النص الأدبي ، أو إن أدبية الأدب أو الشعرية تستبعد الرسالة . حقاً الرسالة موحدة . لكن ما يحمل الشعر شعراً هو نظام الترميز .

شكري عباد :

شكراً جزيلاً : وربما أقول شيئاً أو - في الواقع - كلمة واحدة . توضح الأمر . حتى لا يحتج كثيراً الدكتور كمال أبو ذيب . لا أفسر أن ثمة استبعاداً للرسالة أو فصلها عن الترميز . جاكوبسون قدم عرضاً رسمياً يخطي يقول فيه فقط : إن النص الأدبي يركز على طريقة التوصيل ؛ لكنه لا يبي الرسالة أو يستبعدا

أحمد عبد المعطي حجازي

التطبيق في نقدنا الأدبي يستبعد الرسالة .

شكري عباد :

إذن هذا خطأ في التطبيق .

أحمد عبد المعطي حجازي :

بل يُتهم الشعر القادر على التوصيل بأنه شعر غير حديث

جبرا إبراهيم جبرا

نود أن نعود مرة ثانية إلى كلمة الحداثة . لأنني أرى أننا قد بدأنا الموضوع من هاتين . وكان ينبغي أن يبدأ من بدايته . لأننا نريد أن نعرف الحداثة بشكل مطلق . وفي رأيي أن كلمة الحداثة قد جاءت لاحقة لممارسات أو محاولات تحديث قام بها صانعو وأدباء كانوا يسمون أنفسهم - طوال عقود من الزمن - modernists . دون أن يستعملوا كلمة Modernism ، التي وجدت - في الحقيقة - من الحسبسات وكثرة استعمالها في النشريات والمطبوعات .

وقد جاءت الكلمة - الحداثة - لكي تصف ما حدث في سبعين عاماً تقريباً . أي ما حدث من عام ١٩٩٠ قبل الحرب العالمية الأولى . ثم بين الحربين . وكثير استعمالها وصارت ظاهرة بعد نهاية الحرب العالمية الثانية . ما الذي كتب ؟ وما الذي رسم في هذه الفترة . مما أدى بالفاد إلى استخدام هذا الاصطلاح ؟ في رأيي أن التاريخ مهمة في هذا السياق . فقد كتب إليوت شعراً حديثاً واستخدم كلمة التصويرية Imagism ولم يستخدم كلمة الحداثة . وأبوليبر استخدم كلمة concrete poetry أي الشعر المحسوس أو المجد ولم يستخدم كلمة modernism . واستخدم السرياليون كلمة السريالية . والتكسبيون كلمة التكسية . ثم أطلقنا على كل هذه المذاهب كلمة الحداثة . التي استوعبت هذا كثيراً من الأساليب المعتمدة على العلوم المتعددة . وخاصة علم النفس . فقد كان فرويد وبياج أساسيين في قصة الحداثة . وهما أرى فإن الحداثة في السنين عاها هذه تمثل في هذه الوعي بالذات أو الوعي بالذات . أي أن يمي الإنسان أشياء كثيرة في وقت واحد . حيث تزامن قصايا مختلفة معاً . سواء أكانت في خطوط متوازنة . أم في خطوط متقطعة .

والزمن أمر أساسي في الأدب . وقد كان تعدد الوعي مقترناً بالحس بالزمن ولا الزمن الأفقي . وإعما للزمن بالمعنى العمودي الذي هو أشبه بدوائر متحدة المركز . وفي الواقع فإن الإحساس بالزمن قضية شخصية ، أو أنا شديد الإحساس بها . ولا بد أنني تأثرت بمن سبقوني ، لأن هذا الأمر جزء من وعي حضاري قديم . فالزمن في مفهوم العرب ومن دأري ، أما في الفكر اليوناني فقد كان الزمن أمثلاً عمودياً . ومن هنا فهم سر إحساسهم للزمن بالعمود . وقد نع المفهوم الأوروبي للزمن من هذا المهم . أي أن الفكر اليوناني قد مدد الفكر الأوروبي مفهوم الزمن الأفقي العمودي . أما الفهم المعاصر فهو أقرب إلى مفهوم الزمن لدى العرب . أي الأمانة للتناقض والتشابهة ، وعلى سبيل المثال فإن العرب ما يزالون يجهلون ما حدث للحسين بن علي في كربلاء . رغم مرور أكثر من ألف عام على حدوثه . الشعور بالزمن على هذا النحو موجود في الأعمال الروائية والمسرحية الحديثة . ولو كانت دراستنا أكاديمية لذكرنا أمثلة على ذلك .

أما الأمر الثالث الذي أريد أن أشير إليه فهو قضية الأصالة بالمعنى الأوروبي أعني كلمة originality التي ترجمت إلى اللغة العربية بالأصالة ، وهذا صحيح لأن original تعني أصيل ، لكنها أدت إلى تناقص ، العربي المثل يقول الأصالة أن تعود إلى أصولك ، أن تصل إليها ، أي أن تظل مرتبطاً بشبك القديم ، إن هذا يعني أن قديمك أكثر أهمية من حديثك ، ولهذا يقول المثل « التي ما عثمت قديم ، ما عنده جديد » وداللي ما له أون ، ما له ثلث ، ولهذا كان هناك اهتمام بالأسباب وعدم لها .

أما المفهوم الأوروبي . فقد كان وثيق الصلة بالذات . وما ينبع منها ، ولهذا كان التأكيد على ذات الفرد وحرية ومشاعره . المفهوم الأوروبي بهم الأصالة على أنها ما ينبغي من الذات ، لا من أمّاكن أخرى قد ترد إلى أصول تاريخية واجتماعية ، وإسقاط الذات على المجتمع أمر أساسي في الحداثة . والرواية في القرن التاسع عشر كانت اجتماعية ، وديستوفسكي برغم أنه حديث بالمعنى الذي يربط الحداثة بالذات . إلا أن العصر قد أسقط عليه قيمه ومهمته . على العكس من الرواية الحديثة التي تعهم الأصالة بالمعنى الذاتي .

أحياناً حين أمكر في كلمة أصالة ، أشعر أن الكلمة العربية تحتوي على شيء من البقرية . إن الأصالة تعني شيئاً أو تحتوي بعضين أولها . أن تنبع من ذاتك ، وثانيها أن تنبع من جذورك الممتدة عبر الزمان والمكان . وقد شعرنا في العراق بهذا . نحن مجموعة الحداثيين الذي يترهون إلى الابتكار سواء في الفن أو الأدب . كنا نحاول أن نكون حديثين . بمعنى أننا عجا في ١٩٦٠ ، ولنا همونا التي تنبع من ذاتنا . لكننا يرغم هذه المفهوم الخاصة . كنا ندرك أن جذورنا هناك . في الفن السومري والبابلي والعربي . وهكذا ربطنا بين الأصالة والمعاصرة .

الشيء الأخير الذي شغل الحداثيين كثيراً هو الالتحام بالعصر أو الواقع الذي يسير نحو الدمار . كما قد عبر الدكتور بيس . إن عصرنا يسرع نحو هذا المصير المؤلم حقاً . وبيس ثم عاصم وسفد لا جودر ولا غيره .

لقد أدركنا أن الإنسان مدمر أو - على الأقل - سائر نحو الدمار . ونحن نستطيع أن نقاوم . أن نتصدى لهذا الدمار . بالنسبة وفاعلية . بالشعر والرسم والرواية . بشرط أن يحتوي هذا الفن على حس لمساة الإنسان ومقاومته . وبحيث يبرز في إبداعنا تعدد الوعي وتشابكه . لكي نكون جزءاً فاعلاً لا يندمر . ولكي نكون من الذين يتصدون لهذا المصير المؤلم الذي يوشك أن يحتوي العصر .

هناك نقطة أخرى خاصة بما طرح من قضية الرسالة والتميز . وفي رأيي أن ما حدث به الدكتور كمال أبو ديب مهم جداً . غير أننا نحس أن الفصل بين الرسالة والتميز يحدث فعلاً . وأن أحدهما يعطب أحياناً . لكن أخطر ما في الأمر أن يؤدي التمييز على نظام التمييز إلى العقم الشكلي . على نحو ما رأينا فيما اتفق على تسميته بمصير الصحف والاعطاش في تاريخ الأدب العربي . أعني ذلك الصرب من الشعر الذي يمحكث أن نقرأ آيب فيه من السب .

إلى اليمن ثم من اليمن إلى الشمال - أو من أسفل إلى أعلى ، ثم من أعلى إلى أسفل 1 وهي مجرد «ملاعب» فقط

ولكني تنصب على إمكانية سيادة نظام الترميز - اللهم جذا - بهذه الصورة المغلقة ، كان لابد أن يجد العناصر التي ذكرتها سلفاً حتى تبقى الرسالة حية وملتصحة بنظامها الترميزي .

جهازي محمود

بعد أن طرحت قضايا عدة ، أظن أن هناك جوانب لبعض المواقف ، وها هو الحوار قد قادنا إلى الإعراض عن تحديد الحداثة كتصور . والإقرار بأنها ليست تصوراً تقع فيه وإنما شيء ، شيء يحققه النص المتعين . إننا إذن نستقرئ النصوص ، لعلنا يوماً نصل بعد حصيلة من الاستقراءات إلى رسم حد للحداثة .

أنا ، شخصياً ، أتصور أن الحداثة أمر صير الحد . وليس العسر صفة لصفة بنا ، بل إن الحداثة في أوروبا ما تزال غير محددة ، بمعنى أنها إذا حددت فهي تحدد من مواقع مختلفة ، واتجاهات متباينة ، تبعاً للكتاب والتزامهم ومواقفهم . ولهذا يصعب أن نعرفها . بل إن محاورتنا الرامية إلى تعريفها ، لا أقول إنها نوع من إضاعة الوقت ، بل لعلها نوع من البناء الأجوف ، لسبب آخر خاص بنا نحن العرب ، وهو أننا ونحن يصعد عبر الحداثة تقع في بعدين ، أولهما : ما سمى بعد الأصالة ، وثانيهما : وجود تصور فوق ، أو مجاوز ، هو البعد الأوروبي . وقد لاحظت أننا في حديثنا جميعاً ، يعود إلى مرجع ما ، هو أوروبا . إن وجودنا في نقطة التقاطع يعقد القضية ، أو يضيق إلى عسرها حيراً ، لذلك فانا نحن بقولنا إن الحداثة يجب البحث عنها في مجزأتها

إب ما تزال تحدث عن الحداثة في الأدب فقط - معزولة عن الحداثة في ميادين أخرى . ربما يرجع ذلك إلى أننا أدباء - أعني نقاداً ومبدعين - لكن تصيق إطار البحث بالحداثة في الأدب أمر حطر ولذلك ينبغي أن نبحث في الحداثة عن النسيج المشترك . الذي إن ضُتْ أجراؤه أنتج حداثة ، الأدب مظهر - فقط - من مظهرها ، أو إنجاز من مجزأتها .

وها ننتهي إلى أن الاقتراح الذي قدمه الدكتور كمال أبو ديب يمكن أن يناقش . ويحتفظ به كمشروع . وقد لاحظت أن كمال أبو ديب يظن من مطلق لعوى إنشال . وفي اعتقادي أن الصيغة التي أثبتت حوله ضجة مشروعة .

وفي البداية نتمنى تساؤل في اللغة الفرنسية نقول تحويل الانتباه إلى الرسالة لا إلى السُّنة (الكود) . من جهة أن الرسالة مبنية لا من جهة كونها إبلافا information

شكري عباد

هذا صحيح . لقد كنت أقرأ مصادفة في معجم لعوى فرنسي وجدت أن الـ message تنصب على الشكل .

جهازي محمود

بالوسط في القول الفرنسي تحويل الانتباه من السُّنة إلى الرسالة

أي أن اللغة هي المحاصرة ، ذلك لأنه في العملية الدعوية العادية هناك اتفاق تقريباً على أن اللغة تكون عاتية ، وعلى أن القصبة الأساسية في الأدب هي المحصور اللعوى .

كمال أبو ديب

لقد قلت نقل الفاعلية من الرسالة message إلى الترميز ...

جهازي محمود

في الفرنسية تقول : نقل الفاعلية من السنة code إلى الرسالة ، لاس جهة أن الرسالة إبلاغ . بل من جهة أنها مبنية شكري عباد :

هذه مسألة فرعية . ويبدو أن الـ message في الفرنسية منسب على الشكل اللعوى . بينما الكتابات الإعلانية تعكس الأمر هناك هذا الفارق الذي يمكن أن يحس دون أن تلج عليه طويلاً على كل . تفصل وأكمل

جهازي محمود :

تمتة ملاحظة : هذا التعريف الذي شرحه كمال أبو ديب متحدر من بعيد ، أنا أعرف أن شيشرون في تعريفه للحطابة يستعمل جملة أخرجه تودوروف في واحد من كتبه . يقول : إن الوظيفة الأساسية للنص الخطابي هي أن تكون اللغة حاصرة . وكأنها في عرس وأصبح وكأنه الوسيلة للتعامل للفصل بين طريقتين في إجراء اللغة . فنصده إجراء اللغة من أجل الإبلاغ ، ثم إجراء اللغة فيما يتجاوز الإبلاغ . ونقبل إن ذلك من خصائص النص الأدبي

وربما يصبح الاكتفاء بهذا التعريف مدعاة لظهور بعض المشكلات ، فكثير من النصوص القديمة ، حتى تلك التي لم تقع في صرحيات حاصرة من تاريخ الأدب ربما وهرت الأمر إلى حد كبير ، ولهذا تصبح إجرائية التعريف محدودة . باعتبارها تمسح . هال لدحول ظواهر أخرى فيه . فمنع من أن يرى الانكسارات والمرجات الحقيقية في تطور ظاهرة ما . أو في تاريخها

شكري عباد

أرجو أن تسمحوا لي بوقفة قصيرة هنا لمحيص الأفكار التي قبلت والتي يبدو أن هناك شبه إجماع علب حتى يرى أي مدى تقدمنا

لقد وصلنا تقريباً إلى محطة أجمع عليها كثيرون منا . وهي محاولة استخلاص مفهوم مشترك لكلمة الحداثة التي برددت في ثلاث وعصور كثيرة ، مفهوم يجعل كل أدب لا يتعامل مع الواقع أدباً غير حديث . أو أننا ينبغي أن نبحث عن الحداثة المطلوبة في ظروف تاريخية محددة . وأنا لا أظن أن بين تعريف الدكتور سس لدى يربط الحداثة تساؤلات يطرحها الواقع . وتعريف السيد سلمي الحضراني التي تربط الحداثة بالموقف من الزمن - في هذا السياق فاقاً كبيراً

ثم هناك اعاء ملنا إليه جميعاً . وهو أننا لا ينبغي أن نقف فقط

عند حد التطير - بل لا بد من النظر إلى تجارب الأدب الحديث وممارساته في أوروبا وفي بلادنا - لنفترض أن هناك نوعاً من الدور المطلق أن ثمة أعمالاً تمثل الحداثة - وعلياً أن نستقرئ منها الصفات والخصائص - وهذه نصيبه صحة دور النظرية المجرده والواقع

إن عينا - ونحن بصدد التطير - أن نصح في سياق هذا ما يطرحه الواقع من تجارب وممارسات - وإذن - نحن - مما يبدو - قد تقدمنا في مفهوم الحداثة - إلا إذا كان بعصمكم يريد - وهذا من حقه - أن يعقب بشيء -
عبد السلام المسدي .

في حقيقة الأمر - فإن حديثنا عن الحداثة قد تركز حتى الآن على مستوى نظري خاص - وهو أمر يفسح المجال كي نختلف - بل كي نختلف كثيراً - باعتبار أن الحديث على المستوى النظري يتزعزع التقدير والاعتبار - رغم أن هذا الحديث يستند إلى جملة من المصطلحات الاختيارية - عند كل واحد منا - لذلك فإني لا أصررور الدكتور شكري عباد إذا ما حصل بيننا هذا التقدير من الاتفاق - من هنا نعلم في بعض الاعتراضات التي تتصل بمرضييات أولية في تحديد صور الفاش النظري

واستسمح لنفسى أن أكون أحياناً ذا مترع جزئى فما قد يقدر من الناحية النظرية - وهذا مباح حتى على المستوى العلمي -
القطعة الأولى - يجيل إلى أن البحث عن نظرية تحدد الحداثة - بل محاولة صبط النواميس أو القوانين المستحكمة في مفهوم الحداثة على المسار الحاضر والتاريخ الرسمى عملية - في تقديري - عظيمة حوريا - لأن كل حداثة - على المستوى النظري - تهت إلى تغيير نوايسها عبر التاريخ - تنتقص نفسها - وتنفى ديمومتها كحداثة - ولذا - بادىء ذي بدء - أرفض شخصياً تصور لحيال البحث عن هذا النظام الشامل الكلى لحدود الحداثة - ولو كنتصور تجربدى دهمي

أما التعقيدات الأخرى فتوجهها حيرى من وجهة نظر محددة - هي وحدة مظهر المشتعل بالحدث المرمى - أو الطاهرة في تشكيلها ومآلها - ونحوها إلى ظاهرة مبهمة إبداعية بوجه خاص - لكن للمنطلق الأساسى هو معلق حيرة عالم اللسان - وفي هذا النطاق لا أستطيع إمكانية الفصل بين مظهر التواصل والرسالة المضمونة عبر مظهر التواصل هذا وعمية الفصل - حتى على مستوى المقاربة النظرية للمهجة - تؤدي حتماً إلى إقصاء كلا الطرفين المكونين للأداء المرمى عن وظيفته الداتية - وتقرّب إلى هذا الفصل - حتى وإن أصرّاه عالم اللسان - على مستوى تقديري اعتبارى - فإن الاحتكام إلى هذا الفصل - على صعيد تحليل الظاهرة الإبداعية - مظهر على الظاهرة ذاتها - ولا أقر به من وجهة نظر مبدئية - أى من وجهة نظر لثوية في الأساس - نتج عن هذا أن الفصل الممثل في الخطاب الأدبى - بين الرسالة أى المضمون الدلالى والمظهر الأدبى هو أيضاً فصل قلق على المستوى المبهجى - ولا يمكن أن سألنا إلا لأداء أثر أحد الطرفين في الآخر مصفحة مدسة

وإذا ما أقررنا مثل هذه المتعلقات أو الفرضيات - كان بوسعنا أن نبت على الأقل في أمر مبهجى هو : أن الحداثة حدثان - فإن من الممكن أن نرد الحداثة على شكل المعادلة الرياضية من الدرجة الأولى - حيث يكون التجدد أو التجديد في المضمون الدلالى - أو بما يسوعه جهاز التشكيل الأدبى ضمن طرق الجهار - بمعنى أن الثورة الأدبية تتركز على مستوى المدلولات الإبداعية في الكلام - لأن الحداثة قد تشكل في مستوى المعادلة الجبرية من الدرجة الثانية عندما يكون التجدد أو الانسلاخ التاريخى للتحوّل (المتامورفوزى) على مستوى المصاميم - أى على مستوى الرسالة الدلالى - ولكن أيضاً على مستوى تصوير القوالب الصياغية أو الأدائية

ولو رجعنا إلى تاريخ أدبنا وجدنا أنه حينما نعمل الحداثة يكون بوسعنا أن نستوعبها ضمن هذا المطلق الشالى - إما من الدرجة الأولى أى توير المداليل دون ذلك حواجز القوالب المستوعبة للمدلولات - أو من الدرجة الثانية أى تصير المداليل - بحيث تكون المداليل المتعجرة الحديدة نائرة على القوالب الأولى

عند هذا الحد - إذا اقتنعنا به طبعاً - يمكن أن نعيد الموضوع بهذا الجهاز المفهومى الذى شرحته - دون أن يقع في المرحج المرقى عند فصل المظهر التركيبى أو الترميزى عن محتواه أو رسالته - وعند هذا الحد يمكن أن نستوعب أن كل حداثة من الدرجة الأولى - ولرمرها (س ١) - هي قائمة أساساً على رسالة message - وكل حداثة من الدرجة الثانية من قبيل (س ٢) إنما تقتضى أن تكون الحداثة في المظهر الأدبى مع المضمون المرسل - وإذا افترض جدلاً أن مثل هذا الجهاز للمقاربة يمكن أن يصبح صلب - فيمكن أن يعود من جديد - عوداً على بدء - إلى مطلق أو إلى صور ندوتنا - وهو الحداثة في الشعر العربى والشعر بصفة عامة - وربما يمكن أن يتسحب هذا على الشعر العربى بالذات - ولست أدرى إن كان من مشمولات هذه الدوة أن نحول الحديث النظرى إلى إجراءات تطبيقية - أو أنها تفتح الباب لمناقشات أخرى - تستمر فيها بعد - في تقديري - أن مثل هذا التودج الشالى لو طبقناه على الشعر الحديث لمنظماً أن قيت هائياً في صور الحداثة - ويمكن أن يبت إدراكها إذا كانت الحداثة من نوع (س ١) أو من نوع (س ٢) - ويمكن إدراك أن تشكل لنا صورة مبهجة - هي التى يتنظرها من المتفاد المأيسون - أعنى ما نحن الذين نعكف على مستوى نظيرى من البحث -

كمال أبو ديب

هناك ما أريد أن أوضحه

شكرى عباد

ثمة سؤال أود أن طرحه عليك أولاً - هل نشر أن ثمة اختلافاً بين ما قلته وبين رأى عبد السلام المسدي

كمال أبو ديب

شعرت أن هناك منطقة للحوار على الأقل

شكري عباد

أن كنت متأكد من أن ما أسماه عبد السلام المسدي بالحدث
من الدرجة الثانية لا يختلف كثيراً عن افتراضك

كمال أبو ديب

الاختلاف والاتفاق لا يهم هنا . ولا شك أن الكثير مما قيل
بمضيء جواب من المشروع الذي طرحته سابقاً . ولكن من ناحية
أخرى أعتقد أن كثيراً مما قيل يظهر إشكاليه خطيرة في علاقاتنا
الحالية . وهي أننا نجعل إلى إهمال اللغة بشكل لا ينتهر . هناك
عدد من النقاط التي قيلت . وكأنها رد على مقولتي وهي أبعد
ما يكون عن هذه المقولة . وهذا ما أفصده بإهمال اللغة . لقد
حذرت عبارتي - عندما تحدثت - بدقة . وقلت بـي أعث عن
عدد من المقومات التي تصلح في النهاية لتحديد الحدث باعتبارها كذا
وكذا . وقت أيضاً إن الحدث نجعل إلى نقل محور القاعلية الإبداعية
أو القاعلة الإنسانية من مستوى الرسالة إلى مستوى الترميز . وكثير مما
قيل إنما يستجيب إلى المطالبات بأنني قلت إن الحدث هي فقط الشعر
الذي يكتب مركزاً على نظام الترميز

سأنتقل الآن إلى الجزء الثاني من الندوة . وهو محاولة تحديد
الحدث بوصفها ظاهرة كلية . الحدث وعي نقدي صدى يراه العالم
وإزاء بعضها أيضاً . ولذلك نحاول الحدث أن نخرج من حيزها وأن
تقوم بممارسة نقدية لهذه الذات-الحدث وعي نقدي صدى له جذوره
العميقة في قضيتين أساسيتين هما الزمن والتغير . مفهوم الزمن في
الفكر لدى يمكن أن يسميه الفكر «اللاحديث» ولا أريد أن
أسميه الفكر التقليدي . وهو مفهوم يرى أن الزمن يتحرك بحركة
هابطة . أي أن ثمة بداية وجوهاً ويسوعاً وعصراً ذهبياً . سواء على
مستوى الفرد . أو على مستوى الجماعة . ثم يبدأ الزمن بالانحدار
لصل إلى ما أسماه العرب قديماً «فساد الزمان» . ووصف الزمن
بالفساد هو وصف ديني . ذلك أن الفكر الديني يصف الإنسان بأنه
قد فسد . وقد وصف الخليل بن أحمد اللغة بأنها قد فسدت . وإذن
فالفكر «اللاحديث» يرى الزمن أصلاً وجوهاً ذهبياً . وحركة الزمن
ابتعد عن هذا الأصل . وكل ابتعاد عن الأصل فساد .

أما التصور الحديث للزمن فهو تقيض ذلك . وهو تصور يحدد
الزمن بأنه حركة إلى الأمام . ومن هذا المنظور يصبح كل تميز
تقدم . ولذلك يرى في الفلسفة الأوروبية والأدب الأوروبي والعلوم
الأوروبية هذا المفهوم الحديث الذي يقول بمفارقة «التطور» . بمعنى
أن كل ابتعاد عن نقطة البدء تطور نحو الأفضل . على عكس المفهوم
الأخر الذي يجعل الزمن زمناً بدنياً . الموقف من الزمن ومن التميز بهذا
المعنى هو شرط أساسي للحدث . ولذلك فإن تطور الحدث في
العقود التي ذكرتها لا يتم إلا في هذا الإطار . وما أسماه عبد السلام
المسدي التميز من الدرجة الأولى يمكن أن يتم مع إنجاز بشارعوني
بواسط . لقد أصبح التميز جوهرياً وأعلى التطور . ولم يعد الزمن
فساداً . بل ازداد بالتعبير جوهرياً وبلا . ولذلك فهو زمن الخلق
والإبداع . وهذا ما حدث لأنني تمام ولكن على نحو مختلف . بعبارة
أخرى . ما حدث لأنني تمام هو تحول آخر للحدث . حيث لم تعد

لغة القديم هي اللغة الذهبية . أصبح الابتعاد عن هذه اللغة تطور
هو الأفضل وليس فساداً .

هناك شيء آخر ذكره جبرا إبراهيم جبرا أنا شخصياً أسميه
الداحل - الخارج إذ يبدو لي أن «اللاحداث» هي عالم الخارج .
وأن «الحدث» هي النقيض . أي أنها تجسيد لعالم الداحل .
ولذلك كان طبيعياً أن يكون غرويد ويروج منطلقها الأساسي . فقد
تقلا الاهتمام من الذات . باعتبارها شيئاً خارجياً . إلى الذات
باعتبارها الداحل الإنساني . إن الوعي هو الخارج . والوعي هو
الداحل . ما أقوله الآن هو أن هذه المصطلحات الفكرية التصورية
تجمل - وأنا أحدد كلمتي - إلى نقل محور القاعلية الإبداعية من محور
الرسالة إلى محور الترميز .

إن افتراضنا نحاول أن يتجاوز عدداً من المشكلات . هل نعتبر
كل جديد حدثاً ؟ بالطبع لا . وإذا اتفقنا معي في أن كل جديد
ليس حدثاً بالضرورة . نتفقون معي على أن في الحدث شيئاً يتجاوز
الآلية ومن هنا كدرايسر أن يكتب هذا الشيء

شكري عباد

الدكتور محمد بيس عده تعجب فيما يبدو

محمد بيس

في نظري أننا نعالى ما يمكن تسميته بمن الانقطاعات . لأن
الانقطاعية هي السمة القاعلة فيه . أي السمة القاعلة على كل
تحولاته . سواء كان ذلك على مستوى التحولات الشعرية الإبداعية
أو التنظيرية وأنا - هنا - نحاول ألا يتورط خطانا في القول
المطلق لمصطلح الحدث . وأفضل أن نظل على حدودها . وهذا لابد
أن نأخذ الوعي النقدي دوره الخلاق . ومن الصعب أن نبحث عن
الحدث كمفهوم داخل الممارسة الحداثية الإبداعية فقط . ما لم تكن
هناك أسس نظرية تصب في الحركة . وإذن طيس هناك بذ من شعر
نظري داخل سفر النص . ليتكامل البحث في المسألة بمسئولية
النظري والتطبيقي . وعلينا أن لا نحصى النظرية وأن لا نقدر الممارسة
على أساس أنها الحدود القصوى لوعيها . من هنا أستطيع أن أقول
لا يمكن أن نتخلص الحدث من استقراء للممارسة بل يجب أن
نكون الحركة حركة داخل الحدث وخارجها معاً . مع هذه الحدث
وحدتها في آن واحد

وثمة توضيح لابد منه . مرعاً فهم من حديثي السابق أنني
حدثت الحدث على أساس علاقتها بالواقع . ولست أصيغه بـي لم
أفقد هذا المعنى .

لقد قصدت أن منطلق الحدث هو الواقع . أي الحدثية تكسر في
الممارسة . وثمة فارق بين الحدث بوصفها تصوراً وبين تحليلها المتعددة
بعلاقاتها المعقدة وناقضاتها . إن العلاقة بين النص والواقع يسمى
طرحها بأن وحد . إذن . في المعنى . ماد هذه الحدثية . أقول
لأنه كان ثمة معنى لتبدل الحساسية والرؤية للواقع . وفي اعتقادي أن
هذا لا يمكن أن يتم إلا من خلال وعي نقدي مضطرب الخلق . فإن
الحدث لم ترتبط فقط بالتحليل النفسي ولكن بالأساس كسبه أيضاً . وهذا

عصران إنسانيان في فهم الواقع والإنسان . وهذه الحداثة لها
«لا زمانيتها» بالطبع . بمعنى أن لها شيئاً . ولكن هذه الية . أي
«لا زمانيتها» . حاصلة للتحويلات الزمنية

كمال أبو ديب

بالصبط . هذا ما أردت أن أشرحه

محمد بيبي

أنا لا أقرأ في النص للمستوى اللغوي محرداً . بل إن هذا المستوى
اللغوي هو المدار الجبري للنص بجميع العناصر الأساسية المكونة
لنص

عبد الوهاب الياني

يمكنني أن أصعب شيئاً . بعض حركة التحديث التي بدأت في
العراق . بيد أن جبراً أن الحدائث العراقية . السياب وبارك الملائكة
وغيرهم وأنا . كانوا يشعرون بضرورة الفرد والثرقة على السلطة الأبوية
ونسلطة الدولة . حقاً لم يكن وعياً مكتملاً بهذه الحداثة أو بكل
مناقضاتها . ولكن كان ثمة ندرة للفرد أصبحت الممارسة والاحتكاك

لقد كان شعراء العراقيين كالرصافي والزهاوي والحجي
منسردين . لكن تمردهم كان استثنائياً هثلاً . فكانوا يعودون ثانية إلى
أحضان السلطة . أما تمرد الحدائث فقد كان تمرداً على الزمان
تعبهوه الحدري الصحيح الذي يرى أن كل تطور حركة إلى أمام .

جبرا إبراهيم جبرا

أود أن أثير سرياً إلى شيء مستهككاً كثيراً في حوارنا . وهو أن
يؤثر في حديثي المستعصم من قليل . وهو أمر يحصل بالحداثة
وتمرد على القديم . أو الثورة على هذا الشيء الذي كان يجب أن
يتمرد عليه . هو الحس بالعموم والسر . إن الوضوح المطلق ليس
حديثاً . وإنما الحديث «هو الذي يعني أن نمن ثمة شيء واضح .
محرر وبسيط . ويجب على المبدع أن يفرض ذلك فيما يبدع . لأن
الشاعر الذي يحدد المفاهيم بوضوح وبساطة . في نظر الحدائي يقوم
بعبئة علاقات إمكانية التعبير والإبداع والإشعاع . على نحو ما يرى
لدى شرق وحافظ والزهاوي والرصافي . العمل الحدائي يرى أن
الحس الإبداعي ليس شيئاً مبرهاً . بل هو إمكانية إبداع
وما قبل . وهو أمر يحطه في الرواية الحديث التي تميل إلى ترك الهباء
مفتوحة . إشارة إلى استمرار السر واستمرار البحث وتدفق الزمن
ليس ثمة حرم شيء . وليس ثمة إحصاء نهائي

أحمد عبد المعطي حجازي

سألتني حديثاً حول مسائل

أولاً ما أثره الدكتور عبد السلام المندي كلاماً مهم . وأيضاً عنه
ورد نصيح كصباح طرح الفعلة وحل إسكافيا . وهذا حاشي
كثيراً من الرملاء . ولكن أريد أن أوضح نوع مواضعي

وكان العمل الأدبي أو النص هو علاقة بين القيمتين . دلالة

وجبه الأداء . فإن نصيب العمل الأدبي من الحداثة يتحدد بتوسع
في تعبيرية النص . ليقبل التعريفات التي مطراً على نوع الرسالة التي
يتوجه بها العمل الأدبي . لكني . من ناحية ثانية . لا أرى استبعاد
النوع الآخر . وهو أن هناك حداثة تعادل نوع المصنوع أو القيمة
الدلالية . وأقترح أن مستخدم كلمة التعديل . أو التصحير . بدلاً من
«التركيز» . لأنه ليس هناك تركيز . وإنما بعض الأمانة لتوضيح
هذا في الشعر المصري . شاعر كالنارودي ينظر إليه غالباً . بما
باعتباره بداية الحديث رغم تقليديته . وإنما على أساس نفيه وانتهامه
بأن ما صممه قد أضر الشعر العربي . لأنه استنقى نموذجاً من القدماء
وفي ظني أن التعديل الذي أراد النارودي أن يخبره عن القيمة
الدلالية للنص أدى إلى تعديل آخر لغوي . جعله يعود إلى طريقة
خاصة في الأداء لم تكن معروفة في زمنه . ولذلك أرى أن النارودي
قد أحدث ثورة بتعديله للغة الشعر

ثانياً وهو خاص بما ذكره الأستاذ جبرا إبراهيم جبرا من أن قيمة
النص الحديث ترتد إلى العموم فما ترتد إليه . بيد أن أترح تعبير
آخر لأن هناك «اتحاد» لا تعتمد على العدم . بل تعتمد
للمطوع . كالتجارب التجريبية في شعر وأسرار

التشكيلية

هذا الاقتراح يصح التركيب والبساطة في قرآن واحد . لتحديد
مدى حداثة العمل الأدبي . فبما ما يكون النص مركباً فهو
حديث . وبما ما يكون بسيطاً فهو تقليدي .

هادي محمود :

أود أن أقول شيئاً عن المشروع الذي طرحه عبد السلام
المندي . وهو في نظري يمتلك قيمة فكرية توضيحية لكن قدرته
الإجرائية محدودة . لأنه بطرح مشكلة أخرى هي مشكلة علاقة
التحول في المصنوع والتحول في الشكل . وهي مشكلة كبرى
وثمة شيء أود أن أصعبه . وهو قد يكون قريباً من حديث
الأستاذ جبرا عن العموم . وحديث كمال أبو ديب عن عكس
مسار الزمن . والانتقال من الخارج إلى الداخل كصوابط للحداثة
أقول : إن النص الحديث هو النص الذي يخرج من دلالة معقدة
نهائية . ويضع نفسه في احتمال بيوي ودلالي . أي النص الذي
يصبح أكبر عدد ممكن من الدلالات .

كمال أبو ديب

ولماذا لا نصيب أن الحداثة هي انتقال من الواحد إلى المتعدد
على كل صعيد . سواء أكان دلاليًا أم إيقاعياً أم تركيب

شكري عباد

شكراً لكم جميعاً . وحبل إلى أن المرء يستطيع أن يقول بثقة .
قد حققنا شيئاً . لأننا بدأنا ندوة نأسسها عن الحداثة ومفهومها
والميل إلى مجموعة من الأفكار المتعارضة التي تحت الموضوع
«مساءلة» كثيراً من عمومه وتعقده

خصائص الأسلوب في الشوقيات



بقلم : محمد الهادي الطرابلسي

مختبرات الجامعة التونسية ١٩٨١
عرض : محمد عبد المطلب

الأسلوب باعتباره الجانب المتحول من اللغة في القاعده السحرية و
انصرية . أو التركيبية . أو شيوخ الظاهرة اللغوية أو اندازها أو
استخدام الشجرات الدلالية التي تنبع من نص إلى آخر ومن عصر إلى
عصر

وقد أقام دراسته لشعر شوقي على استعماله التي تعود بها مع
جربانها على قواعد اللغة . أو تلك الاستعمالات التي خرج بها عن
مألوف الاستعمال اللغوي . أو تلك التي يعدم أثرها أو يقل في
النص . أو تلك التي تكون معاكسة لحركة التطور والتحول اللغوي
كما يعود بها إلى وضعيتها . وقد يكون الاهتمام موجهها إلى مقدرة
الشاعر في قصيدة دون أخرى . أو غرض دون آخر من خلال
الانطباع . عند مباشرة النص

وكما اتجه المؤلف إلى تركيز عمله في ثلاثة أقسام كبرى . درس في
القسم الأول أساليب مستويات الكلام . ودرس في الثاني أساليب
هياكل الكلام . وأخيرا أساليب أقسام الكلام .

وفي القسم الأول يندرج المؤلف من مدرجات الخواص إلى ربط الشعر
بخواص السمع والبصر واللمس . من حيث موسيقاه وحركاته
وصوره . وهي التي تغل بحيط الكلام .

وشوق في محط شعره لم يتفقد مختلفات محددة إلا في موسيقى
الإطار التي تتركز في البحور والقوى .

وفي موسيقى الإطار يبرر المؤلف في إحصائية تبينة يحيط فيها
النسب المختلفة لاستخدام شوقي للبحور . نسبة الكامل ٣١.٠٨ /
 . والواحد ٩.٤٥ / . والطويل ٦.٤٨ / . والبسيط ٨.٦٤ /
 والرجز ٩٧.١٢ / . والمزج ١.٠٨ / . ولزمل ٣٧.٨ /
 والخفيف ٨.٩ / . والسريع ٤.٠٥ / . والمقتضب ٥.٥٤ /
 والمختل ١.٣٥ / . والمقارب ٥.٦٧ / . والمثلث ١.٣٥ /

كما يلحظ المؤلف التزام شوقي ببذور الخليل واحترام سبها . وأن
أكثرها الكامل وأقلها المقتضب . وتدل المقارنة بين هذه النسب
وسمى استخدام القدماء والمحدثين لنفس البحور أن شوقي يتبع إلى
الحفاظ على الإطار الكلاسيكي علامته نسب القديمة في اليوم
والخفيف والبسيط والسريع . وينزع إلى الخروج عن هذا الإطار في
الصعود إلى الكامل والروى بسمة الطويل . ولكنه في الرجز

قد استقرت اليوم نظرية الأسلوب كمعطى جديد للدراسات
النقدية التي تتصل بالأدب وتستخرج ما فيه من قيم تعبيرية . وترصد
ما فيه من خصائص . مستعملة في كل ذلك بالبعد التاريخي للبحوث
اللغوية . وكان هدف عامة الأسلوبيين إعطاء عملهم خاصية
مهيبة . يمكن التلوي من المفهم والتأثر . من خلال التلوي العرقي
للأسلوب . مع الوعي بما يحققه هذا السبق من غايات لغوية
والملاحظ أن البحث الأسلوبى انطلق إلى ثلاث فروع

الأول : يدرس الأسس النظرية لبحث الأسلوب وهو ما يطلق
عليه « علم الأسلوب العام »

الثاني : الاتصال بمعية لدراسة خصائصها الأسلوبية لرصد ما
فيها من طاقات تعبيرية .

الثالث : دراسة لغة فرد من خلال نتاجه الأدبي بإحصاء لغته
لأنواع من التحليل . بالاحتكام إلى معايير موضوعية . تفسر
دور أن تقيم

وهذا الاتجاه الثالث هو السائد في علم الأسلوب اليوم . وهو
الاتجاه الذي يمكن أن تسب إليه الدراسة القيمة التي قدمها محمد
الهادي الطرابلسي عن خصائص الأسلوب في الشوقيات

وقد استهدف المؤلف من هذه الدراسة وصف نظام اللغة العربية
في طور من تطورها من قواعدها من ثبات أو تحول . ثم
محاولة استكشاف حدود المستويات اللغوية في الكلام . وتحديد
وظائف اللغة في بؤرة هذه المستويات . ثم تركيز هذا البحث على
شاعر معين هو أحمد شوقي . ليكون ذلك وسيلة إلى إبراز دور الفرد
في اللغة . وانطباع التي تنبع منها في شعره . ويسبق كل ذلك محاولة
وضع أسس الأسلوبية التطبيقية في اللغة العربية .

والمطلقات الأساسية للمؤلف هي الشعر الذي يتميز - عنده -
بالمصنوع المفكرى أولا ثم إمكانية الأداء ثانيا . ثم اللغة التي تمثل
المشهد الثابت في الكلام بقواعدها الثابتة ونظامها المعكم . ثم

والتكرار ، من حيث قصد مهاد التكرار الاستعمال في السياق الواحد .
والترديد إذا جاء بعد مقادير منتظمة يكون أدق مما لو جاء بعد
مقادير غير منتظمة ، وقد أفاد هذا الاستعمال - في الشوقيات -
التقارب كقول

وتعظمت لغة الكلام وعظمت
على في لغة العزى عبادك

كما أفاد التقابل بين الواقع والمتوهم كقوله
سالت القلب عن تلك المسببات
أكرس لها لباً أم كسر

والتقابل بين الخاص والعام وبين التأكيد والتعريض . كما أفادت
المبالغة أحياناً .

وعلى هذا فالترديد مظهر من مظاهر تعجير الحديد من الطاقات
الدلالية

أما التكرار فيتمثل في استخدام اللفظ مرتين في نفس المعنى
المعنى بحيث يعبر عن عملية ضرب لا جمع . والصرب يمثل تكبيها
على مستويين : مستوى العدد وهو مادي ، ومستوى الوظيفة وهو
معنوي

من مستوى العدد مثل

فراحت مفضل من مهر يسال
فلست نريد بها في السهاد

وفي مستوى الوظيفة مثل
يسأل الناس عندها الناس هل في الناس ذو القلعة التي لا تنام ؟
فوردت (الناس) فاعلا ثم معولا ثم مجرورا
وقد يكون الصرب عن طريق التسلسل مثل .

ومستظموا يفتح الله لكم بابا جابا

وقد يكون هذا التكرار لضرورة لغوية ، ويمثل في حالة
الاستئناف . ودفع الالتباس . أو لهدف جمالي الصوت . أو مجرد ملء
البيت

ويطلق المؤلف على (الحناس) استصحاح الدال دون المدلول
والملاحظ أن نسبة الحناس التام في الشوقيات قليلة جداً . وهذا
معناه أن الشاعر يستخدم الأماكن الموسقة بقدر ما تساعد على
إدراك المدلول وتقريبه إلى الأذهان . وغالباً يستخدم شوقي حناساً ليس
له مدلولية ذات مال

ويطلق المؤلف أيضاً على ظاهرة « التضميع » موسيقى الإطال
الدلالي الموضع . حيث يدرس فيها موسيقى التركيب الخريفي أو
الكتابة التي تساهم في بناء البيت أو إقامة قصده كونه

ويلاحظ أن التراكييب في الشوقيات تنحصر في مستويين

يتجاف القديم والحديث معا . وفي تتبع القوافي في الشوقيات نلاحظ
المؤلف على الأبيات لا الأسماء . وحملة أبيات شوقي ذات القوافي
المعقدة تبلغ نسبتها ١٥ ٪ . ومعظم شعره فيها من غاية الرائع يليها
اللون . أما القوافي المطلقة نسبة الخري للكسور فيها ٣٣ ٪ .
والمفتوح ٢٩ ٪ . والمضموم ٢٠ ٪ . والمتردة من الخري
١٥ ٪

وبالنظر إلى أنواع القوافي حسب أطرافها بالاعتداد على الأشكال
لصوتية العامة نجد : نصف شعر شوقي قافية موزعة على مقطعين .
ونصف شعره على مقطع واحد . وهناك مما مظهر القافية المتوسطة
الكافة . أو ما فوق المتوسط بقيل

ومعظم اصوات الروي يخرجها من أدنى الحنك إلى الشفتين .
وكثير الأصوات استخداما الرائ والميم والياء والون واللام والبدال .
كما هي عند عامة شعراء العربية . وتحرر شوقي في قوافيه بالخروج عن
طاق القصيد العمودية إلى الأراجير والموشحات لا يبدو أن يكون
تحرراً مشروطاً مقيداً . بل هو تأكيد لملاحظة الشاعر على ملته القدماء
من أساليب الإطال في مستوى الموسيقى

ويتمنى المؤلف إلى تقدم نسبة استخدام الخري المفتوح وتأخر
المضموم عند شوقي . لدى يخالف في ذلك القدماء والمحدثين
ويلاحظ المؤلف إلى أن ثراء قافية شوقي ليس كبيراً كما قد يظن من الشعر
الحديث . وإلى ارتفاع نسبة اللقيد من القوافي (النسبة للشعر القديم)
واحتصاصها بالنسبة للشعر الحديث . وهذا كله في كتابات شوقي كان
همزة وصل بين مرحلتين كبيرتين . وفي الحديث عن موسيقى الخشو
يعتمد المؤلف على العلاقة بين الدال والمدلول بحيث يعالج أهم
لظواهر الموسيقية التي ارتكزت على شقين : حد أدنى وهو الصوت
المتردد . وحد أوسع وهو مجموعة الأصوات المختلفة للذي من صورة
إلى أخرى .

ففي الإطار الدلالي الأدنى يلاحظ تكرار الأحرف المهموسة وإرباطها
بدلالة محددة نظراً لاحتياجها إلى جهد في الإخراج .

أما الأصوات المعبرة بصفاتها الثانوية فهي الرائ التي ارتبطت
بدلالة الثأرم والتزوع إلى المول . ومنها اللام التي يكثر اقترانها بمعنى
المدوء والمور .

ويلاحظ المؤلف تكرار الأحرف المتحاسة والتفارية ودلائها على
المقابلة بين الفعل والذعر . والظوف والإقدام . والتحرك العمودي
والأفق . والحركة والنشاط

ونخص من ذلك إلى أن خصائص الصوت المورول في الشوقيات
وإن انقطعت عنه بالدلالة . فإن ارتباطه بأصوات معروفة أخرى
يكسبه صفة دلالية أثر ربط الأصوات بعضها بعض . ويربط
لغوي بعضها بعض

وهذا المؤلف مما قدمته المباحث اللاعبة القدعة في البديعيات في
محاولة صد بعض ألوان الأداء في الشوقيات . وما يتبع عنها من دلالة
معينة مع إعطاء هذه الأنواع بعض تسميات مستحدثة .
(استصحاح الصور الدال وأصول المدلول) يدرج تحته الترديد

مظاهر مختلفة، وأحكام عاصرها ومتارفا من التركيب بتقدير المسافة بين بعضها، حيث مثلت مبهات فية ساهمت في شعرة القصيدة، وعمرت موسيقى الإطار بإيقاعات عديدة غير مشروطة، فكانت تولد صورا مسموعة، أو تدعم البيت بحالات مخصصة لتوليد صور مؤية ومن الأساليب التي استخدمها شوقي للتعبير عن الحركة العكس والتناظر، وعكس الترتيب هو «التناظر» و «قلب الوصفيات» و «الاطراد».

وانطلاقا من مباحث علم البيان، على صورته القديمة - أيضا - يلزم المؤلف «الصورة» عند شوقي تحت اسم مستحدث أيضا هو «موسيقى المزيان».

وبدا بالنشيد باعتباره أن شوقي من شعرائه، وأن عالية صوره من بابه، وأن أكثر من ثلث تشبيهاته من باب التشبيه المرسل. ونصف أمثلة التشبيه المرسل - هذه - مرتبة العاصر، وعالية الأداة فيه «الكاف» ثم «كأن». والنظرة العامة للتشبيه المرسل عند شوقي - تسمح بإبداء الملاحظات الآتية:

- ١ - الصداقة للتشبيه غالبا ولوجه التشبيه أو الأداة نادرا.
- ٢ - المرتبة الثانية للأداة في أكثر الأحيان، ثم وجه التشبيه، ثم التشبيه.
- ٣ - المرتبة الثالثة للتشبيه به، وفي النادر للتشبيه، أما الأداة فلا ترد في هذه المرتبة.

وورد التشبيه - في الشوقيات - مرسلًا - هذه الأهمية، واتسام عاصره بالمطابقة - مع علية التصريحين الرئيسيين - وعبة «الكاف» في بيته، يشهد بأن هذا اللون هو أبسط مظاهر التشبيه وأكثرها وضوحا. وهذا يفسر قوة طاقته الإخبارية، وضعف طاقته الإيحائية، بما يدل على اتصاله بالواقع الذي عليه شعر العرب عموما.

وقد يعتمد التشبيه على حذف وجه التشبيه أو حذف الأداة، أو حذفها معا. ولكن لاحظ أنها يتلارمان حضورا وغيابا، وعموما نجد أن شوقي في بناء صوره - يحرص على شيئين معا: إصداء المدح بالقرب سيل مع أبلغ التأثير.

أما بالنسبة للتشبيه المقنوب فإن حظه قليل في الشوقيات وهو يهوى إلى لطافة التامة بين الموصوف وصورته بحيث يتدحان في لوحة واحدة.

وعلى عكس ذلك يكثر التشبيه الصمى مع تعدد أنواعه ويضرب المؤلف هذه الوفرة بمعنى نظرة الشاعر في هذا التشبيه، وإن لم يلزم أحيانا من التعمية والعموص.

ونأق الاستعارة في مرتبة ناله لتشبه بوعها «تصريحية» و«الملكة». والاولى ترد - في الشوقيات - مفيدة في أغلب الحالات. لا ترد مصغرة إلا نادرا. في هذه الأسعد من المتعلقات ما موجه نظر القابل إلى مواطن التشبيه ويخصص الصور من الإيهام.

مستوى عمودي، حله الألفى البيت، وحله الأدنى الشطر، وعلاقة البيت فيه أو الشطر تكون بما يليه من أبيات أو أشطر ومستوى أعلى، حله الألفى الشطر وليس له حد أدنى معين. وعلاقة التركيب فيه تكون بتراكيب أخرى في بقية البيت. وفي المستوى العمودي يتربع شوقي إلى التقطيع في القصائد الطويلة. ليبحث يقاع موسيقيا متميرا. مثل وقعة تامل واستراحة، لاستعادة الشوط في التحدى في القصيدة. كما يساعد على خلق جو ملحمي مدلل. يقوم على الاستقصاء دون الانحياز بمظهر ذلك بجلاء في الدهرية النبوه.

والخلاصة أن الإطار الدلالي الموسيقي للوسع إغما هو تواسيح خاصة تُزرع في الإطار الموسيقي العام فتريد أصواته استجاما ومصنوه حلا. والملاحظ ساسب التقطيع العمودي مع وقفات التأمل في القصيدة الطويلة. وتاسب التقطيع الثاني مع مقامات المقابلة والاردواج. أما التقطيع الرابع وما جاوره فيتناسب ومقامات لتفصيل والاستقصاء.

وتناول المؤلف المظهر الموسيقية الخاصة حيث تعرض للقافية الداخلية والتفريع. ولاحظ أن شوقي في كل أشكال التفرع أجرى القافية الدالية معبرة للقافية العامة. ولم يكسبها طاقة دلالية حلاقة إلا إذا وسع استعمالها إلى أكثر من بيت، فالقافية الداخلية لها وظيفة خاصة في القصيدة تتمثل في الربط بين المضاها بأشكال محصورة وتبدو ظاهرة التدوير من حين لآخر - في الشوقيات - مولدة موسيقى خاصة. مع سيك شطري البيت في قالب موحّد يركبها أنها تخرج القصيدة من مسها العمودي الثاني إلى نسق عمودي موحّد الإطار.

وما درسه البلاهيون القدامى في باب رد الأعجاز على الصدور والتدليل فيدرسه المزيان تحت اسم «موسيقى المقاطع والمطالع» والمقطع هو المرد المتغير لحتام البيت. والإطار الذي يختص كل عناصر القافية أو بعضها وموسيقاه من أهم الأشياء المثيرة للاسباب والمقطع هو المتغير لصدرة البيت. وهو - أيضا - يلفت الانتباه إلى عدة نواح، وإن كانت الموسيقى أصحها. والتصدير يمثل - عند شوقي - عمية تركيز للاهتمام في البيت. حيث إن اللفظ المعتمد فيه بمثابة اللفظ الجامع للمعنى.

والملاحظ أن شوقي لم يقدم شيئا جديدا في موسيقاه. وإن لم تحمل هذه الموسيقى من جمال، وهو جمال مستمد من حسن التلعة ولوحاها القديمة.

ويشتم المؤلف في رصد بعض القيم التعميرية في الشوقيات. مع إفادته من البلاغة القديمة. خصوصا ما دروس تحت باب المحسنات الصوتية. وأسمها هو «موسيقى اللبسات والحركة».

وأمر أساليب التعبير عن الحركة - في الشوقيات - المقابلة بين مبادئ الأشعار ومعانيها، ولكن طرافها عند شوقي ليست في وفرة استخداما وكثرة اطرادها بحسب. وإغما في تنوعها ومدى صحتها فقد استغل الشاعر إمكانات التقابل في الرصد اللغوي المشترك. واستطاع إمكانات جديدة. تلكه الفية الخلفه. وأخرجها في

أما الثانية فهي أقل منها سببا . مع ملاحظة قلة أثر « التجريد » والإطلاق ، فيها ، مما يسمح بتقرير أن استعارات شوقي « المكسرة » عادة ما تأتي « مرشحة » ، وهذا يجعل شكل الصورة بعد التأخذ ، ودلالته بعيدة المدى . عفتص التوغل في وصف المستعار دون استعانة به .

ومصادر الصورة التشبيهية - عند شوقي - مبسطة في صميم

المصادر التجريبية والمصادر الثقافية . والمصادر التجريبية تأتي من الطبيعة الحامدة - وهي أكبر مصادر شوقي - فكان يحسمها التور « مشتقاته » . وقد استمد معظم صورته البيرة من القرآن . دلالة على لزعته الإسلامية العميقة

كما تأتي هذه المصادر التجريبية من النبات والسمات والسمات والتضاريس وإطار الطبيعة العام . وإن كان في النبات تميز بشيوع صورة « الناب » وفي السمات صورة للاء التارل من السماء والتابع من الأرض

أما الطبيعة المتحركة فقد اعتمد فيها الشاعر الحيوانات المفترسة وخاصة الأسد والذئب . وعندما يعتمد الطيور فإنه يظفر إليها من حيث ميزته وهي الطيران في الحولا من حيث الشكل الخاص . وهو يتجه بروع خاص إلى (القطا) و (الليل) ومن الكواسر يتجه إلى (السر) و (الباز) و (العقاب) .

وبالنسبة للحيوانات غير المفترسة نجد (الظبي) أكثر ورودا في أرناعها بالمرأة الجميلة المنقوقة . ثم البقرة الوحشية

أما « عشرات » والزم « حصف » فالحيلة أكثرها ورودا - في لشوقيات - ثم الحية الرقطاء مع ريعها بصورة الإنسان الخبيث

ويعتبر المؤلف أثر الطبيعة مظهرها في الشوقيات . ويرغم تنوع العناصر التي اعتمدها في التصوير فإن مترعه واحد - فهو في اتجاهه إلى الطبيعة الحامدة يتزع إلى اقتباس الصور مما اتسم بالإشراق والخصب . وفي اتجاهه إلى الطبيعة المتحركة يتزع إلى اقتباس الصور لما اتسم بالمعومة والقوة والنعيم كثيرا . ولما اتسم بالعذر كالدئب . والضرب كالخية . وتميزت الحيوانات التي اعتمدها في الجملة بأسمائها إلى حديقة مشرقية صحراوية بلوية .

ويعتبر الإنسان أحد مصادر التصوير عند شوقي . كممثل لوحدة لشكاملة . مما يعطى للصورة صفة الشخصيات . وقد لا يتحقق ذلك عندما تعتمد الصورة على هيئة من هيات الإنسان . أو حصو من أعضائه . أو عرض من أفعاله . أو قلة من آلائه . أو أداة من أدواته . وعلى كل عشوق نادرا ما يشخص مشيا أو مستعيرا

وقد يعتمد شوقي في صورته على مصادره الثقافية التي وهرتها له نظره في المعارف الإنسانية . وهذه المصادر ثلاث شعب : الآداب وتقتصر على الأدب العربي . وعلوم الدين . والعلوم الإنسانية وتقتصر على التاريخ . ويكاد تتساوى هذه المصادر الثلاثة في حظ اعتياد الشاعر عليها

ومحاولة تحديد دور التصوير - في الشوقيات - جعلت المؤلف بحث في طسعة العلاقات التي يربطها الشاعر بين الموصوفات والصور

الواضحة . ليتجسس الاتجاه الغالب في عملية التصوير . والدور الذي تؤديه الصورة مكشوفة في بناء الشعر

لقد كانت صور شوقي موزعة على العاديين : المحسوس والمجرد وبحسب الدرجة التي سجادت فيها العالمان صور الشاعر وكدس موصفاته . وبحسب كفيات انتقال الشاعر من المحسوس إلى المجرد والعكس ، شين ما يميز صورته عن صور غيره . وقد اهم المؤلف باستدل الشاعر من نقطة إلى نقطة أخرى في نفس العالم . كأن يصف محسوما محسوس أو نصف مجرد بمجرد . وأسمى هذا الانتقال « تعويضا » لأنه يقوم بشيه التلقى إلى روايا نظر جديدة طريقة . تعرض فيها الصور الموصوف

أما انتقال الشاعر من نقطة تنتمي إلى عالم إلى أخرى تنتمي إلى ناك ، كأن يصف محسوما بمجرد . أو مجرد محسوس . فقد أضيق عليه المؤلف « تحويلا » لأن الشاعر إذ ذاك يولد من الموصوف صورة مختلفة يعمل فيها الخيال كثيرا بناورها

وفي الصورة الاستعانة به تمرر علاقات التدعى ودلالاتها . دعت أن هذا التدعى هو الذي يقرب بين الموصوف وصفته بسبب رتباط أحدهما بالآخر عسوبا . وإمكانية قيام أحدهما مقدم الآخر والدلالة عليه . فالجمع بين الشقين هنا ليس بالتشابه وإنما بالتداعي . ودراسة الصورة القائمة على التداعي - في الشوقيات - استندعت تصبها إلى ثلاثة أنواع

علاقات التداعي المسية على المجر . وتشمل الضر المرس ونهار العمل . فالعلاقات المسية على الحقيقة ويعنى بها - المؤلف - الكتابة بأبرر أنواعها من التلويع والإشارة والرمز والتعريض . ويعصف إليها اندوران « والتعليق » . وأخيرا العلاقات المسية على الوهم ونخلها التورية

ويمكن الخلوص من دراسة الصور عند شوقي إلى الحقائق التالية

- ١ - صورته عسوما لا تحرك القارئ المقطع عن بيئة العربية . أو المعزول عن مسيرة الحضارة لعربية
 - ٢ - صورته محدودة المدى لا تتجاوز اليث الواحد وعرب عن نظرة تمككية للوحد
 - ٣ - صورته حرة ضيقة الأمن لا يصف فيها اشاعر كل الدقائق في الموصوف
 - ٤ - صورته واسعة ونظر أكثر مما تمر
 - ٥ - وهي معهودة في الغالب . وليست دالة مداتها وإما حنينا - والشاعر يظفر قيا إلى الحاضر بعين الماضي .
- ويتنقل المؤلف إلى القسم الثاني من الكتاب متناولا « أساليب » كل الكلام » . حيث يرى أن النظر فيها هو بطر في ارتكاز مواد الله وطرق توديعها على شبكة الإدسال وكتابة معاشها ومعامل أحد منها المختلفة بعضها مع بعض

وهاكل الكلام - في الشوقيات - قدس لندس في فصل فصل بصرف فيه عابنه للبحث في سة التقصيده . وفصل سحب فيه بينة الحملة

وسية القصيدة في الشوقيات لا تتميز بها في الشعر العربي القديم إلا بمظاهر ثلاثة . تتجسم في أصناف ثلاثة من أنواع الشعر . لموشحات . والمعارضات . والحكايات . وكل نوع منها ازدهر مع شوق بشكل متفاوت . ولم يكن لها ازدهار معه فيها عند الموشحات . وكان حظ المعارضات والحكايات - في الشوقيات كبيرا . حتى كاد يخرج بها الشاعر من باب أساليب البناء الشعري إلى باب أغراض الشعر . ولعلنا امتداد هذين الأسلوبين بعد شوقي قوت هزئتها عنده إلى حد كبير .

وباستمرار في الهيكل الخارجي يلحظ المؤلف أن المعارضة عند شوقي ليست معرصة لعدوته اللغوية وإنما هي عمل على إبراز جودة النعمة بديعية على الاحتفاظ بنساجها الكلاسيكية في العصر الحديث . كما أنها ليست أسلوبا احده الشاعر ليس مدبره على محاكاة القدماء . وإنما هي أسلوب عمل به الشاعر على إبراز مدى ثروة التراث العربي الأدبي . وعمل به على الدعوة إلى مراجعته وتمثله والمعارضة عند شوقي - مشهد تكميل يسي على أصل لكن لا يتعبد به - وسمى بعض ما ورد فيه دون أن يقصر في مريد ثرائه . ولهذا يصح اعتبار المعارضة عند شوقي قراءة جديدة للتراث . مع ملاحظة بروز شخصية شوقي في معارضته ووضوح عطائه فيها .

أما الحكايات فتتميز بنظمها في فترة محدودة من حياته الشعرية بين سنتي ١٨٩٢ - ١٨٩٣ وهي الفترة الجارية . ومن هذه الناحية فهي تستجيب للدراسة الآتية . وقد تضمنت ٥٥ حكاية وجيزة أبياتها ٧٦٩ بيتا . ومعدل الحكاية ١٤ بيتا . وأكثر من نصفها راجع مصرعة الأبيات مسوعة القوافي . ويلاحظ المؤلف لصرفه في الشعر فيها . من حيث المدنى . والحناء والحبوبة . حتى حيث تنوع لقوافي . والغلب هو أكثر الحيوانات مساهمة في بناء الحكايات . به أشجار . ثم مجموعة تضم الأرباب والذئب والقرود . أما الطيور فهي الصقار ، والبلبل ، واليوم ، والحمامة ، والحمام ، والطاووس ، والمصمور ، والعراب ، والقبيرة ، والمهدهد ، والحمامة .

والطرف في سيرة الحكاية . والمقدمة والإطار عما فيه من حوار ورس ولغة . يؤكد ضعف حكايات شوقي بالنسبة للعرين . ولكنها تظل قوية إذا قيس بالشعر العربي ومميزاته الخاصة . فضلا عن قيمتها التاريخية والتعبيرية .

ومن خلال الهيكل الداخلي بمعالج المؤلف التراكيب عند شوقي . من حيث التقديم والتأخير ومقتضياتها الصوتية والمعوية . ويرى أن مقتضيات الصوتية هي كل ما اتصل بالواقع الحسي . فمن ألوان تعبير الترتيب في الشوقيات ما انتصاه مقطع البيت من الناحية الصوتية . ومنها ما تطله التوارد المراد إحصاء الكلام له . ومنها ما استدعاه حجاب التمل .

أما الأهداف المعوية فهي لطائف المعاني التي كان التقديم والتأخير لتأديتها . وهي في الحقيقة طاقات تعبيرية جديدة . تلحق المعاني الظاهرة . فتربدها تدقيقا وتأكيدا . عن طريق الحصر والإبرار .

وقد أدخل المؤلف « الاعتراض والزيادة » في مظاهر تعبير الترتيب في عناصر الجملة . من حيث كان المقصود به تحويل أحد عناصر التركيب من مركزه وإقحامه بين عناصر من طبيعتها التسلسل ، فزيادة عنصر أو أكثر من عنصر أجنبي عن التركيب يقطع هذا التسلسل كما تناول المؤلف « الحذف » باعتباره من أبرز عوارض الكلام المركب . وأوضح عناصره في الشوقيات ، حذف المسند إليه في الجملة الإسمية . وحذف المسند والمسند إليه معاني الجملة الفعلية . وحذف المفعول به في الجملة الفعلية كذلك . ثم حذف البت وحذف المضاف إليه . وحذف حرف الجر المتعدي به الفعل « أن » و « أن » وصغير المضاف . وصغير المفعول وحرف النداء . ووسائل أخرى أو البهي وأداة الاستعانة .

أما آخر عوارض التراكيب فهو « النقل » . وقد اعتمد المؤلف في رصده على مقياس دونه الشخصي . وإن كان هذا النقل ليس وحيدا في الشوقيات . بحيث يحتاج إلى معالجة خاصة .

والحديث عن « التعابير » يقتضي البدء بتحديداتها . فهي الوحدة المعوية الدنيا التي يختصها تركيب ما في الكلام . ويمكن الاهتداء إليها بتفطير هذا الكلام وعراعاة تدم المعنى . وهي بمثابة محور لدى يلتحم فيه اللفظ والمعنى .

ويستمد من دراسة التعابير - في الشوقيات كظاهرة أسلوبية - الوقوف على أثر الثقافة فيها من ناحية . وأثر الخلق الشخصي فيها من ناحية أخرى . مع ملاحظة مظهر خاص يقوم فيها بدور كبير وهو « التعبير الحكيم » .

ويمكن رصد أثر الثقافة - في الشوقيات - من خلال التعابير الجاهزة المشتركة . والتعابير الجاهزة الخاصة . ومن خلال لاقياس والملاحظ أن المؤلف لجأ إلى التقييم للمبارى - عفاها السبع الأسلوبى - وهو يعرض لبيان أثر الخلق الشخصي في تعابير شوقي . مبيتا ما وفق فيه وما أخطئ . وقد حلص إلى أن تعابير شوقي فيها القدم والطرافة . والأول تمثله تلك التعابير الجاهزة المشتركة . التي إذا استخدمها شوقي حل هيئتها المعروفة لم تبدل إلا على نروة وصيده الثقافي فحسب . أما إذا تصرف فيها فإياها نجا من جديد . فتبدل على نروة ثقافته وحس تصرفه فيها . كذلك التعابير الجاهزة الخاصة . التي مكاد تنحصر في القرآن والأمثال والأشعار . وهي تؤدي دورا كبيرا من حيث إنها توفى في العربي والمسلم الحس . بحولم محبة ليست حرية ولا متبدلة .

أما الطرافة فتتمثل في قوة التعبير بلاغة التصوير . وذلك يتأتى من الملامة بين أدوات التعبير وأهدافه .

ويمكن اعتبار الحكمة - في الشوقيات - من أبرز مظاهر التعبير حيث بلغت حملة أبياتها ١٤٣٦ بيتا بسمة الله من كامل الأساليب وعددها ١١٣٢٠ . وهي في الصائب تعبير عن حقائق حادثة وبدييات مفررة ووصيات مبصرة .

ودور الحكمة - عند شوقي - تتمثل في مقدمة القصيدة كمنه إلى

الاتجاه العام الذي يتحيز الشاعر السيرة به ، أو المثل الأعلى الذي يشترك فيه مع القاري ، وقد تأتي في بداية قسم من أقسام القصيدة ، فتلعب دور المشط لطرق التليح ، والضمائم للتواصل بينها بحسب رصتها بين أقسام القصيدة . وعندما تأتي الحكمة في الخاتمة تمرر عبره المقصود ، ويمثل ملحمة الختام ، وقد تأتي الحكمة في الشوقيات كأداة فصل أو وصل بين معينين جريئين

ومن الممكن عباد الحكمة - عند شوقي - غرضاً بقوم مع بقية الأعراس ، وخاصة في قصائد الرثاء . فالحكمة أسلوب من التعبير هي به شوق وطبع به شعره ، وهو في ذلك لم يحن سنة قديمة بحسب ، وإنما توغل في الاتجاه بشكل يرمي على أصالة باللغة الأثر

وبعرض المؤلف للأساليب الإنشائية ، ويلاحظ اعتياد شوقي على « الإنشاء الطلي » كثيراً دون أسلوب « النقي » . وإجرائه بوفرة وأصحة ، وفي مقامات مختلفة يعطيه طرافة خاصة ، وسر هذه الطرفة في أن الحوار الذي نسي به ليس إلا من قبيل حديث الشاعر إلى نفسه وإلى المتفضل ، فهي حارجة عن أوصافها اللغوية أبداً إلى وظائف جديدة . و « الاستعهام » يأتي كثيراً - في الشوقيات - ومع كثرته لا يكاد يأتي لمعنى « الاستحبار » إلا في ظاهر التراكيب ، فهو « مطلق » لا يحتاج إلى جواب . أما « الأمر » بأسلوب لا يفقد صلة ولا حواراً بين طرفين صائبين ، وإنما عقد الحوار بين الشاعر والقاري إذا ورد في المطالع ، وإذا ورد في غير المطالع يكون عرصه عقد حوار بين المعاني الجزئية وعرض القصيدة الرئيسة . ويأتي أسلوب « النداء » بوفرة - في شعر شوقي - مطلقاً لا يقتضي جواباً ، لأن « المادى » عنده موضوع في القصيدة « محال » وليس طرفاً ثانياً يشارك في ساء الموضوع ، ولذا لم يكن النداء - عنده - خارجاً عن معناه الأصل

والخلاصة أن لغة النظم في شعر شوقي كانت ملتزمة بحدود القواعد في العربية في بعض جوانبها حيناً ، ومنحرفة عن أوضاعها الأصلية حيناً آخر ، ولكنها لم تخل من مرونة في ثباتها ولا من استقامة في نحوها

ويأتي القسم الثالث من الكتاب متاولاً « أساليب أقسام الكلام » والذي انصرف فيه عنابة المؤلف إلى دراسة الأقسام الثلاثة للكلام . الاسم والفعل والحرف ، وهي دراسة تستمد دكانتها من طبيعة الاستعمال عند شوقي ومدى الطرافة فيه ، من حيث المفردات معانيها ودلالاتها ووظائفها .

ويمثل « التكبير والتعريف » خاصية في اللفظة بدور حولها البحث ، حيث يلحظ المؤلف وفرة ورود الأسماء المعركة به (أل) لإفادة « الاستعراق » ، وإفادة « كمال الصفة » ، مما يعطي مؤشراً دلالياً على أن هذه الأسماء تأتي للتكليف الكبير ، الذي يعمى إلى التهويل أو التعجيد أو ما يليها بحسب المقام

أما التعريف المخصص به (أل) المهدية فإن « معهوده » لا يرد سابقاً إلا في ذهن المثقف لإفادة التخصص ، ويبدو استخدام شوقي هذا الصرب من التعريف كدليل للتعريف بالإضافة في عالم الأحياء

والكرة المحصة - في الشوقيات - يكون تكرارها ظاهرياً ، بينما هي تترج في الباطن إلى التعريف ، فهو شوق
شمسوك في شرق ظلال وغمرها
كاصحاب كهف في عميق صبات

« بيت نرد لفظة « كهف » مكررة في الظاهر ، ولكن البيت لا يستقيم معناه إلا باعتبارها ملحوظة الأداة (أل) التي تُعلمها بتداول معين ، لا توحي به إلا الصورة القرآنية في هذا المقام

ويلحظ المؤلف نزعة عالية - في الشوقيات - إلى تعريف الاسم موسيقي معاً . « العلمية » و « الإضافة » ، أو « التعريف » بأل مع الإضافة » ، حيث تفقد الإضافة طاقاتها الأصيلة في التعبير ، وتكتسب طاقة جديدة للتعبير عن معانٍ دقيقة أخرى

وعلى كل فقد استطاع شوقي أن يولد الطاقات الدلالية في الكلام باحترام قواعد اللغة حيناً ، وبالتصرف فيها حيناً آخر ، ودلت بتعليق ظاهرة على أخرى في الاستعمال ، كتعليب الأسماء المعروفة به (أل) لإفادة الاستعراق على غيرها ، وتعليبه معنى الكمال في الصفة على مختلف المعاني التي يفيدها الاستعراق

أما تجاوز قواعد اللغة فتجده في ظاهرة التعريف حيث يجمع شوق بين وسيلتين في اسم واحد ، مع إفادتها في نفس الوقت

والإكثار من الأعلام خاصة - في الشوقيات - هي تزخر بها ، وجعل أعلامها من قبيل أسماء الأشخاص ، وأسماء الأماكن والبلدان ، وتكثر - على وجه الخصوص - في « المراتي » والمصائد التاريخية والدينية والاجتماعية

وورد أسماء الأشخاص المكونة لأعلام الإخبار^(٢٢) - في شعر شوقي - تساعد على ضبط الإطار الزمني ، كما تقوم أسماء البلدان بتحديد الإطار المكاني . أما أعلام الإخبار^(٢٣) فلا ترتبط بموضوع ، وإن هي دلت على أزمنة وأمكنة ، طبقت تفيد الدلالة على الظرف ، وإنما تؤدي وطبقها لعبير ما وصفت له في اللغة ، وهي بذلك تساهم في شعرية القصيدة . فإن هي دلت بتحقيقها - عند شوقي - فهي دلالة على مثل حيا مشتركة ، أو شخصية تترجم عن نظرة الشاعر للكون . وإن هي دلت بمصادرها لمصادرها الشعور الديني ، والشعور العربي ، والشعور الوطني عنده في الغالب ، أما دلالتها الفنية فتتمثل في عيبتها للتصوير أبداً ، يسوقها الشاعر حيث يرمد صورة مرئية ، وإن كانت ذهنية في نفس الوقت

ومن ظواهر الاستعمال عند شوقي ورود الصمير عائداً على لاجئ - ويرى المؤلف أن هذا الاستعمال مختص بالشعر ، وأنه عند شوقي مختص بمرحلة معينة في البيت وقبلاً ما يرد في مرحلة غير معينة ، فهو تجاوز بولد عن الالتزام بقيدي الشعر الرئيسيين : الوزن والقافية عموماً ، فكان دخوله ودخول الضرورة^(٢٤)

وقد نحق بهذا الاستعمال جانباً
إيجائي - يمثل في إحكام الصلة بين مطلع البيت ومقطعه - و

الطرفين بإشباعها بالدلالة ، أو إحكام الصلة بين طرفي المصدر فقط ، أو إفادة معنى الحصر أو التمتع ، أو التناظر ، وذلك إذا استخدم الصمير في البيت الواحد في مرتبة الأصلية مرة ، وفي غير مرتبة مرة أخرى كما في هذا البيت

حسن في أناسه كسمل شىء

وجمال القريض بعد أوقته

سلي ، يمثل في حرق قاعدة للطائفة بمعاملة غير العاقل بمعاملة العاقل والعكس ، أو النقل في التركيب ، أو التباس المعنى كقوله مدح الرسول

وإذا احسرت فمات بسبب الله لم

بمدح من عليه المستعجب من هذا

ومع كل فإن الصمير قد ساهم بفسط لا بأس به في شعرية القصيدة في الشوقيات ، وإن احتفظ الصمير العائد على لاحق بطابع محير فيها

وليس التحوز مقصوداً على استعمال الصمير ، بل يتعداه إلى بعض جوارب التطبيقات التي لم تتم في الشوقيات على الوجه المطلوب في اللغة دائماً ، ذلك أن القواعد تفصل بين العاقل وغير العاقل ، ومن وجوب معاملة هذا غير معاملة ذاك في تقدير الجنس وانعكاسها فيما تحاور معها الواحد فالعاقل يختص بصيغ مختلفة باختلاف عدده ، فرد ، وثنية وجمعاً ، وباختلاف جملته كثيراً وقليلاً ، فيما يلازم غير العاقل - إذا تجاوز الواحد - الأفراد كالتأنيب فلا يتعداهما

وقد خرق هذا القانون في قديم الاستعمال ، ولكن النزعة اليوم - هي احترامه بين الكتاب والشعراء ، لكن شوقي تصرف تصرف القدماء ، لارغبة في تحويل الثابت ، أو استجابة لتحول ، وإنما إحياء للتقديم باحترام ما كان عليه من تحول في الأصل

ومن مظاهر إشباع الألفاظ بالدلالة - في الشوقيات - ورودها على صيغ غير مستقرة ، إما لتكون الصيغ من المواد المعينة نادرة الاستعمال لذلك ، بمعنى في العربية قديماً أو حديثاً ، وإما لكون الشاعر استعملها لغير ما تستعمل له في الأصل عادة . وليس المهم هنا التعمق بدلالة الألفاظ من حيث غلبة ظاهرة الإهمال عليها في غير شعر شوقي ، أو من حيث تعليق الشاعر بها معنى شخصية جديدة فحسب ، وإنما هي متعلقة بدلالة الألفاظ ، من حيث ارتباطها بصيغ في شعر الشاعر ، بصور مختلفة عما استعمله العرب .

ومن الملاحظ أن انتقال الشاعر من صيغة إلى أخرى - على العموم - كان في أكثر الحالات مبنيًا على إثارة صيغة نادرة على أخرى شائعة ، وفي قلبها كان مبنيًا على تضمين صيغة معنى صيغة أخرى ، وكان في أقل من ذلك مبنيًا على استعمال صيغ شخصية لا أثر لها في استعمالات العرب ، فخصائص أسلوب شوقي في «دلالة المعاني» قوامها خصائص اللغة في جانبها النادر للمهل ، وليس

قوامها الدخيل على اللغة ، فالشاعر يراجه الظواهر المعروفة عادة بدلائل لغوية لا بدائل شخصية .

وبالنسبة (لدلالة المعاني) نلاحظ شيوع عتيق الاستعمال في الشوقيات ، وهو ما يحتاج إلى إيضاح ، ذلك أن الألفاظ التي أجراها القدماء لمعان معينة وبقيت في استعمالات محدثين عموماً دالة على تلك المعاني المعصومة ، لا يبرز فيها طابع القدم بروره في الألفاظ التي يستعملها بعض المحدثين في معانيها القديمة ، بينما يستعملها بعضهم الآخر في غير تلك المعاني ، فلا يكون صانع لقدمها في ألفاظ الشاعر إلا إذا زعمت إلى الاحتفاظ في شعره هو بأثر ما من دلالاتها الأصلية على وجه محير مخصص

ودواعي النزعة التقليدية عند شوقي تتمثل في استعمال نوع الدوال ، خاصة فيما يتعلق بظاهرة الترادف التي استعملها بشكل إيجازي ، واستعمال تنوع المدلولات بانتعاش الأصول النادرة ، لبيان أن اللغة يمكن أن تتطور بدون أن يفقد هذا على أصولها ، وكذلك بانتعاش ما أهمل ولم يعرض ، وإن كان هذا الأخير محدود الأثر في الشوقيات ، وذلك كاستعمال «المُحَلِّم» للمتمسم بسيماء الحرب .

وفي مجال «النبر والمكن» نلاحظ أن الألفاظ في الشوقيات لا نصحبها الدقة والوضوح دائماً ، فقد يرد لفظ في حالات فقد في مرتبة يوجوه معنى الدلالة ونعني إلى العموص ، فقد يفيد المعنى بمعنى في سياق ، ويبيد معنى آخر في سياق آخر ، وتتوسع المعاني كثيراً ، إلى حد تقطع فيه العلاقة بين الدال وأى مدلول ممكن ، ويصبح اللفظ صالحاً لكثير من المدلولات . ومع ذلك فإن تعدد وجوه دلالة اللفظ الواحد قد يكون أصيلاً في المعجم وشائع في استعمالات العرب ، والدليل على ذلك استخدام شوقي لمادة «امرأ» فقد أكثر من مفردتها وجمعها لمعنى الحدث ، ولمعنى شئون السياسة ، ولمعنى الحل والخد ، ولمعنى الملك ، ولمعنى السلطة السياسية ، ولمعنى شئون الدنيا ، ولمعنى النبالة

وليس للنبر مقصوداً على هذه الحالة وحدها ، وإنما قد يرجع إلى إنشاء العلاقة حيث تأتي بعض الألفاظ لا علاقة لها بمدلول معين كقوله

ومنى على يسرى المصاريق نوره

وأفاده أبهى لسنجها والاحمر

فقد وصف الشاعر انتشار العلوم في الأزهر بالور الذي ينتشر في المير والبحر ، وحصل بين أبيض اللجة وأحمرها ، أما الأبيض فواضح ، وأما الأحمر فلم يقع له المؤلف على مدلول مفيد^(٦) ، وقد يرجع النبر إلى انعدام العلاقة بين الدال والمدلول فيبدو اللفظ ككلمة ، كقول شوقي أيضاً :

فجئت عليك صباً ومنابر

ومسكت عيني بك محالاً ومراح

حيث قطع الشاعر البيت بلفظ «نواح» الذي دل على معناه لفظ محالاً^(٧)

أما الألفاظ المتحركة فهي تلك التي تنسب المقام ، والتي تساهم في تقوية الدلالة بوجه خاص ، وهي ملا حصر في الشوقيات .
ومن أساليب التصرف في دلالة اللفظ «التخصيص والتعميم» .
وهو يتأتى بتخصيص العموم ، كعملية تخصيب للصورة الشعرية ، وبعث أنماط جديدة في الدلالة اللغوية ، وقد مكن هذا الأسلوب للغة - في الشوقيات - أن تقوم بوظيفتها على أكمل وجه ، وجعل الشعر يعم من إمكاناتها - أوفر زاد - كما يتأتى بتعميم التخصيص .
الذي دخل في أشعار شوقي مدحلا إيجابيا حينما عدى صورة أو قوى دلالة ، ومدحلا أقل إيجابا حينما آخر ، فلم يحاور تطلب استعمال ممكن على آخر متمكن - دون أن يهدد لكيان اللغة أو تفويض نظامها

وأثر «الدخيل» في الشوقيات ضئيل ، ويكاد يقتصر على المفردات ، ويحصر في مظهرين : دخيل المعنى دون اللفظ ، ودخيل اللفظ والمعنى معا

وتفسير قوة الدخيل في الشوقيات يرجع إلى كونها شعرا ، ومظاهر الدخيل لا يتسع حقلها الدلالي ، ولا تكتسب طاقة الإغناء والعمل في المعنى عموما إلا بالكسر في اللغة وقدم العهد في الاستخدام . فلا نجد مكانا في الشعر لذلك . كما يرجع إلى أن شوق نظم في ظروف إحياء العربية واهتمامه عليها ، فكانت نزعة إلى انتعاش اللفظ التفيدى ورجوعه إلى المعنى المادى قوية . كما يرجع إلى أن الشاعر لم ينفذ به من دواعي التعريب ما سيحدث بالتأخرين عنه من شعراء وكتاب

ومع ذلك فليس في شعره نزعة إلى مقاييس الدخيل بحسب ما للعرب فيها يبدو أنهم سبقوه إلى استعماله ، أو حيث قصد الإخبار عنه بلفظ أحسن بسبب شعور محله في العربية . وعموما فالفاظ شوق الدخيلة تميزت بمحاصنتي : شيوعها في كثير من اللغات المختلفة بأكثر أصواتها الأصلية ، وشيوعها في استعمالات العرب بتلك الصور في استعمالات شوق .

ويتميز استعمال «المعل» في الشوقيات بمواضع مميزة من حيث الحكم الإسنادي ، والذي منه «التنارع» ، حيث يعد هذا التنارع من أكثر الأنواع النحوية اضطرابا وتمقيدا وخضوعا لفلسفة عقلية تخيلية ، وقد شاع في شعر شوقي ، لكن لم تختلف مظاهره فيه ولا تنوعت أحكام التنارع فيها ، بل كان في الجملة منمئلا في مظهر يحصر في إجراء عاملين اثنين يتنازعان معمولا واحدا ، وبناء التنارع هل مقتضيات الإسناد . فالتنارع فيه - حننه - مسند إليه حكمه الرفع دائما ، وورود العاملين فعلى والتنارع فيه فاعلا . وحقيقة هذا الأسلوب - في الشوقيات - تبرز لنا أمرين . اختصاص بالتنارع فيه بقطع الكلام ، أي ورود المسند إليه آخر لفظ في بيت الشعر ، متبرا بأهمية عروضية ، من حيث احتصانه للقافية وتوجيهه للنية والمعنى وتقارب عامل التنارع في الدلالة ، أي ورود العاملين - إلى جانب تدعيمها أو اشتراكها في مسند واحد - تاريخا إلى الاتحاد في الوظيفة الدلالية ، بحيث لا يأتي ثانيها إلا لتأكيد معنى أولها

أما بالنسبة «النسخ» فليس - في الشوقيات - رعه واضحة إلى أسلوب معين يختص به ، ولا أثر للتصرف الكبير فيها يبنى بعض الأمثلة البارزة التي يأتي فيها فاعلان يتنازعان معمولا واحدا . أو كمن التامع عن العمل ، أو قلب وصعبته في العمل . وفيما يتصل باستعمال المعل من حيث «الحكم التركيبي» فإن شوقي قد يعتمد في القزوم والتعدي إلى التصرف في حد كمال المعنى في الفعل ، فيجوده من التهمة بينها هو في الأصل يرتبط به . ودلائل حذف معنوي الفعل ، أو إلزام المتعدي بحذف الحرف الذي يتعدي به للفعل في الأصل . أو يعدى الفعل حرف وأضده المتعدي بنفسه

وقد يبنى شوق الفعل اللا - مدحجول - وقد يكون فعل معي قائلا في اللغة للإلزام ويتعدي حسب السياق كفعل «سلا» .
فيصح فيه «سلا العاشق» . كما يصح «سلا العاشق معشوقه» . وقد ورد عند شوقي ميا للمجهول في سياق محضه لزوم

تخصي . وبمسند الحق من سلا

في الشعر العربي من سلا

كما تصرف شوق في الحكم الإعرابي الذي يجمع له العمل في بعض الاستعمالات

وكاد يستحصر تصرفه في رفع المصوب ورفع المضموم

وبالنسبة للزمن فالملاحظ - في الشوقيات - خروج الماضى كثير إلى التعبير عن الدعاء خيرا أو شرا . وخروجه إلى معنى الحاضر . وإلى معنى العادة أو الدبومة

أما المضارع فكثيرا ما يستخدم للتعبير عن الصدقية ، أو لتصوير أحداث بصدق الوقوع . أو للتعبير عن المعنى

ودور العمل في بناء القصيدة يمكن حسبه وحديث نقائه مع الأغراض من خلال تتبع استعمالاته في قصائد معينة كاملة ذات سياقات محددة . ومن خلال ذلك لاحظ المؤلف أن استعمال للمضارع نادر في مراثيات شوق سيما . مع كثرة فعل الأمر ووروده في مجموعات ، تقوم بدور التثقيب لمعان محسوسة . وه الأدوات والحروف . لها دور خطير في الأداء الشعري عند شوق . ومثل «نما» من الأدوات في المعاني «ظاهرة خاصة لهما» . وهذا النما من يكون في الأحكام النحوية كما يكون في الدلالات المعنوية . وبين كان الأول منها لا أثر له في شعر شوقي . أما الثاني فهو من الظواهر الشائعة عنده . خاصة في أدوات الشرط والى والاستفهام . لكنه لم يكن تفاوضا لكامل المعنى لأن التقدير من حصر في إحلال الأداة محل انصاف طردا وعكسا : سيما كادت هذه بظاهرة - في شعر شوق - تنحصر في إحلال الأداة محل أحبا ولا تعدي إلى عكسها

فالنسبة لأدوات الشرط كال محور التعارض في «إن» . لنى ومعنى كثيرا موقع «إداة الظرفية» . وقليل موقع «نور» . وما أدوات لنى من أثر مظاهر التقابض - في الشوقيات . هو ما كان منه بين الأدباء «ليس» ولا «و» . فقا - حصي - أى - من «سلا» المعنى «لا» .
ناتى ولا . معنى «ليس»

لركيية معوية تمثل في احتتام كل بيت بالاسم انطباع المخرج بالحرف ، ما عدا البيت الرابع والخميس حيث كان الحرف لصغير متصل

وقد ولد ذلك كثيرا من التغيرات في السياق ، مما جعل القصيدة تارة إلى التحليل أكثر من التأليف . كما عمل تدفق حواس الموضوع . مما أخرج كلام الشاعر في مظهر مطلق أكثر منه عاصو

والمقارنة نلاحظ بدوره استعمال حروف الجر بوجه خاص في قصيدة «مرفق» . حيث تلح سبعين بيتا ثم تنضم إلى اسمه عبر حرفا للحد . سبأ المعدل العادي في استعمال حروف الجر عدس و القصبه بجوارر عدد أبياتها كثيرا ، وهذا معناه أن استعمال الشاعر من الحر يعكس الترتبة إلى تصوير الحركة النفسية دون التفكير المنطقي ، والاتجاه إلى التأليف دون التحليل

وبالنظر في حروف العطف لاحظ المؤلف في الشوقيات شروع عطف الاسم المعروف بـ «أل» على الاسم المعروف بالأضمة . وكان ذلك وليد التقيد بالوزن والقافية . مع ملاحظة تقارب المتعطفين في الدلالة . وه «الوار» أكثر حروف العطف مرونة في الشوقيات . فقد تعرض بـ «بل» و «لكن» و «الفاء» و «إذ» و «حي» و «حتى» . أما بقية حروف العطف فليست وميزة الاستخدام كالواو ، ولا يولع الشاعر بزيادة الحرف بها في البيت أو في مجموعة الأبيات ، ما عدا «الفاء» و «بل» . فالشاعر يردد «الفاء» كثيرا ، و «بل» قليلا في السياق المحدد ، يفيد بها تسريح . وهو تدرج مقرون بسرعة وقصر الحدث . أو سرعة تقدم الفصية في حالة الربط بالفاء . أما «ثم» فقد استخدمها شوقي أربعين مرة في ديوانه . وكان غالب استعمالها في سياقات قصصية ، وهي موطن يؤدي فيه تسلسل الأحداث - من ناحية - وعامل الزمن - من ناحية أخرى - دورا هاما نسبيا .

واللاحظ أن مميزات الربط بين الجمل المستقلة - في الشوقيات - يعطى به الربط المعنوي على الربط النحوي . فانهض فيها من العناصر التي تنبئ بوصف أن العلاقة بين الفصايا المطروحة هي علاقة توارر وتضاعف أكثر منها علاقة تسلسل وإفشاء . إذا دق الفصل على تمام الاتصال . وهي علاقة تجانس والتألف أكثر منها علاقة تنوع واختلاف . إذا دل على تمام الاتصال . هكذا على المنطق فيها مكانة للعاطفة ، وتعرض فيها خواطر الدهن دقائق العم

وقد كانت «الواو» و «الفاء» أكثر وسائل الوصل ، وبس طائفة الموسيقى في اللغة معان منحجرة حتى نقول إن الربط بها يحصر الكلام لانجاسات معينة أما إمكانية دلالة كل منها على معان مختلفة فلم تصل إلى تلويح العلاقات بين الفصايا في شعر شوقي بالوزن خاصة إلا في حالات قليلة . فكل منها كانت بمثابة القصة التي تسمى «ماضيات حدث» وبدء آخر

وخاتما فإن المؤلف قدم دراسة لسانية أسلوبية لشعر شوقي . وتعمه في أقسام الكلام وهياكله ومسوداته . وتامله في مداه وعاباته . وأثبت أنه من خالص شعر العرب وصديقه لا تشويه

لما تقارب أدوات الاستعمال فلم يكن - في الشوقيات - حذفا ولا متوفا . بل كان من باب تعويض أداة بأخرى ، تعويضا يصح طردا ولا يصح عكسا ، ولم يتعد إحلال «كم» محل أداة الاستعمال «منى»

ومما يختص بالمصارع حرفا الاستعمال «السين وسوف» . وقد شاع في تسميتها مصطلح «التعويض» ، لأنها يتقلل المصارع من الزمن «الصيق» - وهو الحلال - إلى الزمن الواسع وهو الاستقبال ، كما ذهب البصريون من حيث الدلالة إلى أن مدة الاستعمال أصبق مع «السين» من «سوف» . ولكن استعمال شوقي لخديين الحرفين لم يقدهما بر من معنى كما في قوله

كسبل منسرف جسر عسا
أو يسكني . مسبقا

فالمساق هو حكى . ولا معنى لتفيد الحدث فيه بر من معنى . فضلا عن أن يكون وقوعه قريبا أو بعيدا ، وغالبا ما يستعمل شوقي الحرفين للدلالة على حتمية الوقوع مع استوائها في طاقة الدلالة على الاستعمل

وتتميز أداة «دون» في شعر شوقي بوفرة الاستخدام المتنوع معانيها بحسب السياق ، وبورودها عادة ظريفا منصوبا وقد استخدمها أيضا في معنى «أمام» ومعنى «أقل» . ومعنى «غير» ومعنى «لاحتصاص» . ومعنى «بين» .

كما تتميز «يا» بوجوه من الطرافة في استخدام شوقي لها في صدارة الجملة ، ول غير التركيب التذالي للمهود . حيث جاءت في صدر جملة المدعوة بعمل ما من بقيد الدعاء . وفي صدر الجملة المدعوة بحرف الجر «رب» ، والمدعوة - «عالمنا» ، وقد أعطت في كل هذه الاستعمالات إضافة للتعبير

والمعروف أن (حروف الجر) هي وسائل تربط بين عناصر التركيب ربطا خاصا . ولكنها في الشوقيات تتميز بمرونة مميزة . وأبرز مظاهر هذه المرونة تعويض حرف بحرف ، أو زيادة حرف لا يتطوّر ظهوره في التركيب . واستخدامه في السياق المحدود بوجهة بالغة أو بدرجة بالغة . وهذه الزيادة الواردة في الشوقيات على ثلاثة أنواع .

١ - استعمال حرف لا يدل في التركيب على معنى فيكون دخوله كخروجه

٢ - استعمال حرف وتكراره بحيث لا يفيد تكراره شيئا

٣ - استعمال الحرف الذي يكون قد دل حرف آخر على معناه في السياق

وأكثر الحروف زيادة - عند شوقي - «من» «حرف الباء»

وقصيدة «مشروع مله» من أبرز القصائد التي استخدم الشاعر فيها الحرف بالحرف كثيرا ، فقد طغت ستة وخمسين بيتا قصمت ما يقرب من مائة وعشرين حرفا ، وهذا الاستخدام يبرز مظهرين ظاهرة عروضية صوته تمثل في غير الشاعر الروي للكسور وظاهره

شائبة ، إلا بقدر ما يلزم الوردية الجميلة من الشوك

وكان لأساليب العرب الغالبة في شعره أكبر الأثر ، لكنه أثر يريد شخصية الشاعر تركيزاً . وهذا الأثر كان يبدو ظاهراً أحياناً وخفياً أحياناً أخرى ، وهو في حالة ظهوره متولد من اختيار وخاصص نسب في الاطراد والشروع عكافة لنسب في الأصول . وفي حالة خفائه متمثل في غوالب دمية مجردة استطاع أن يولد منها الشاعر قوالب شخصية محسوسة ، فكان أثر القدم عنده متبها بطابع التوليد بمقتضى هذا التصرف . وديوان شوقي في الحقيقة قاموس حي لفردات اللغة التي تقدمت بعض مظاهر الحبوكة في الاستعمال ، وقاموس حي هياكل الكلام الخلاقة دون غيرها ، وهو دستور حي لأساليب العربية في نظم الشعر

وقد تعدى أسلوب شوقي من رصيد نقاش واسع ، فهو بعكس معرفة دقيقة باللغة العربية ، واستيعاباً لمظاهر التصلب واللونة فيها ، ودراسة مركزة لأساليب العرب في أشعارها ، وإلماماً وافياً بكبار الأحداث في تاريخ مصر والعرب والإسلام ، وشعوراً سامياً بالقيم الأخلاقية ، ويطرا سريعاً في طبعة مشرقية بدوية ، ويكشف أحياناً عن نزعات إنسانية مشرقة

كما تميز أسلوب شوقي في شعره بالتوازن بين طائفة الإخبارية والإيمائية ، فكان مدار أسلوبه على أن يجمع المصم إلى المعرفة ويوسع دائرتها ، ويوظف إحس بالجمال ويهذب الذوق في نفس الوقت / محقق بذلك رسالة مزدوجة فكرية وفنية معا . وكل جهد الشاعر كان موجهاً إلى إثراء الرصيد الدلالي في الكلام ، فذلك كلامي بالمصموم والملموس والمرئ دلالة بالبنية الكلية والتركيب الجزئي ، يكاد بالمتفرد والحملة دلائك بأسرع والوظيفة والصيغة .

وكان أسلوب شوقي في حقيقته صراعاً ضد اعتباطية الدال بتعليب الظاهرة اللغوية لتوفير أكثر ما يمكن من الدلالة فيها ، حتى

لمحت علاقة الدال بمدلوله أقصى حدودها ، وتحوّلت من علاقة اعتباطية إلى علاقة مبررة

ودراسة شعر شوقي أكدت أن العربية تتميز بنظام مستحكم الأصول ، ولكنها تتميز في نفس الوقت بالطاقة الكبيرة لاستمات المظاهر التطعيمية المتنوعة

كما تبين من الدراسة أن قوانين نظم الشعر التي استقرت مع أوائل التقاد العرب صالحة لنظم شعر المحدثين بلا زيادة فيها أو انتقاص .

وتأكد أن «المعجزة» ، بل «المقطع» في بيت الشعر هو مركز الثقل في القصيدة العربية ، وأن عملية التقطيع أبرز مميزات الشعر في كلام العرب ، وإذا تأكد ذلك سهل الاقتناع بدور شوقي الكبير في تغيير الشعر العربي الكلاسيكي ، فتكون العملية الشعرية قائمة على دعاب للإيابة يتطلق فيها الشاعر من مقطع البيت إلى مطلع ، من مطلع إلى مقطع مروي بما بين الطرفين من حشر ، انطلاقاً من مدلول الكلام إلى داله ، ومن داله إلى مدلوله

وثبت من كل ذلك الزيف الذي تقوم عليه القصصتان الرئيسيتان في النقد الأدبي : الشكل والمصمون من ناحية ، والطرفة وتنفيذ من ناحية أخرى . ذلك أن دراسة ما يسمى بالشكل هو الذي يولد شاعرية الشاعر ، وأنه بمقتضى ذلك يمثل مصمون الكلام الشعري الحق . وفي تصوير الجبال وتدفقه لا معنى لبطرفة والتقليد ، لأن جوهر الجبال واحد ، ومعانيه قابلة للوقوع في قصة الفسار أياً كان

بهذا كله تكون الدراسة الأسلوبية قد تجاوزت التحقيق في أسلوب الشاعر إلى إدراك العمق في شعره ، وانتهت إلى تدقيق مداهم الأسلوب والشعر والتعمق في عموم الكلام . وإلى الإلمام خصائص اللغة العربية في نظامها ، وإلى الوقوع على مميزات الشعر العربي ، وإلى تدقيق الموقف النقدي من الأثر الأدبي عموماً . وهذا مهالك أمل كبير في أن يكون لهذا اللون من الدراسة تأثير عظيم في مستقبل البحث اللغوي في العربية .

الهوامش :

- (١) ويعتمد به أسلوب الكلام الذي يعتمد الدلالة بمثابة أوجهة كاملة على ما يمكن الدلالة عليه فقط واحد وهو ما سماه ابن الأثير بـ «جوامع الكلم» : لكل شاعر ١٦ / ١
- (٢) ويعتمد به استعمال المصم أو المبررة لغاية التخصيف من وطاة للمعنى الموحش أو الحسنت المريج . وقد يصل إلى حد استعمال المصم للفساد وحده الطريقة في الأداء هي ما سماها القدماء «الإداس» فكل شاعر ٥٨ / ٢
- (٣) يعتمد بها الإعلام التي ورد في الكلام التبريري المبرر ودرجتها تكون غالباً على ١٠٠

- (٤) يعتمد بها الإعلام الواردة في الكلام الإنشائي ، ودلالاتها فيها و. معاً من أبعاد ١٩٢ / ٢
- (٥) إن اعتبار المصم المائل على لاسر ضرورة شعره غير صحيح على ما لال به النقاد وما جرى به الاستعمال ، ذلك أن هناك تفرقة بين جود المصم على الشاعر لفظاً وتارة . وهذا هو الفسح . وبين جوده على الشاعر في اللفظ دون الربة . وهذا لا خلاف في جواره في الشعر أو في الفسح . انظر : معني البيت - ابن هشام ١٩٢ / ٢

- (٦) الذي رواه ابن الشاعر يجمع هنا بين الشعر الأبيي والبحر الأحمر
- (٧) لا يعتقد أن هذا من الشعر وإنما هو من ذكر العام بعد الخناصر



الشعر وصنع مصر الحديثة (١٨٨٢-١٩٢٢)

Poetry and the Making of Modern Egypt
(1882-1922) by Mounah A. Khouri

Leiden E. J. Brill, 1971

الغالباني ، وعدد من سائر الشعراء المصريين المبرزين في فترة الاحتلال البريطاني ، مؤكدة القيمة الجمالية لشعرهم ، ولكنه يركز أكثر ما يركز على أهمية شعرهم كمصدر للدراسة اتجاهات العصر من اجتماعية ودينية .

كلام جميل . لولا أنه لا يتعدى حد الويا الحسنة ، لو كان منح محوري مهتماً حقاً بالقيمة الجمالية لهؤلاء الشعراء (وهي ، في رأي قيمة متواضعة) لقدّم لنا قراءات مفصلة لإنتاجهم الغزير ، وساعد عليها أصواء جديدة ، ولكن أغلب ما يقوله عن هؤلاء الشعراء لا يبدو أن يكون شرحاً تثيرياً paraphrase لما قالوه بلورن والعامية . وحقاً إنه ينظر إلى شعرهم على أنه مرآة لاتجاهات العصر ، ولكن هذه الاتجاهات - كما يتناولها - محدودة الدلالة ، لا تكاد تثير اهتماماً كبيراً لدى القارئ العربي ، دع عنك القارئ الأجنبي . وعلة ذلك أنه لا يستحلم أي مواد جديدة في بحثه عن قصبة دسراي مثلاً ، أو قضية تحرير المرأة ، ومن ثم لا يحوي كلامه عنها أي إضافة إلى ما نعرفه من قبل . لكن ربما كان من الأفضل أن يركز محتويات الكتاب أولاً عرضاً محايداً (وسيركز على ما يقوله عن شوقي) حتى لا يجبه القارئ بحكم لا تؤيده حبيبات .

يقول المؤلف في مقدمته ، إنه قد قسم موضوعه إلى قسمين : الأول ينظر إلى الشعر على أنه ، أساساً ، معطول له علة ، وانعكاس لأوضاع خارجية بعينها ، ومن ثم يحاول أن يقدم تفسيراً علمياً للمعاني الاجتماعية والدينية المتجلية فيه . إنه يحاول الإجابة عن هذا السؤال : أي صلة للعوامل السببية . والاجتماعية . والنفسية ، وغيرها من مؤثرات البيئة ، بالشعر الفعلي عن هذه المعاني في الشعر العربي الحديث ؟ أما القسم الثاني من كتابه فلا ينظر إلى الشعر من حيث هو نتاج عقل خارجة عنه ، وإنما - بالأحرى - على أنه هو ذاته علة تولد مؤثرات بعينها بحاجة إلى التحديد . وعلى ذلك تكون مهمة الناقد هي نقل انتباهه - في نطاق المادة الشعرية ذاتها - من مبدأ الاختيار الأول إلى المبدأ الثاني ، ومن تصوره للشعر على أنه ، أساساً ، خبرة شاعر إلى تصوره على أنه خبرة قارئ . مرة أخرى نقول : كلام طيب ، ولكنه لا يكاد يتجاوز حد التأطير النظري ، ولا يجد في الكتاب أي انعكاس لهذه النظرة العقلية المحصنة ، أو لمس أي تعامل بين تجربة المدع وتجربة المستقبل ، إلا ما يقوله

تأليف : منى خوري

عرض : ماهر تفتيق فريد

لعل أول مشكلة تواجه قارئ هذا الكتاب هي محاولة تصحيحه ، أو محاولة الإجابة عن هذا السؤال : تحت أي باب يخرج ؟ من الواضح أنه ليس نقداً أدبياً خالصاً ، وإن جرى تحت مظلة نقدية هنا أو هناك . واضح أيضاً أنه ليس كتاباً في التاريخ - وإن كانت فيه فقر من هذا النوع - ولا في التاريخ الاجتماعي - وإن تضمن حديثاً عن «شعر المجتمع» ، والتيارات الذهبية والاجتماعية . ولئن علم الكاتب قارله - عند النهاية - في ذات الخبرة التي يجانبها وهو منتج الصفحات الأولى منه ، فلقد كان ذلك واجباً إلى تحليل أساسي في الكتاب : إنه لا يملك تصوراً واضحاً للهدف الذي يرمى إليه ولا يملك - بالتالي - استراتيجية نقدية تبيّن على مداره دلالة وتبعد ما عداه . إنه - إذا رقصنا من حواشي القول - رسالة جامعية تقليدية سمي ، بطريقة أفضل قليلاً بما هو مألوف في هذا النوع من الرسائل ، إلى استعراض بعض ملامح العصر من شعره ، ولرى في الشعر مرآة لأحداث الوطن ولبارات الفكر . ليس ثمة تريب على هذا الهدف ، فهو - في حدوده المتواضعة - هدف مشروع ويمكن أن يكون مفيداً . ولكن الكتاب غير مرضي من ناحيتين : فلا هو بالذي يحوي تحليلاً نصياً يسوّغ له الدخول في باب النقد الأدبي بمعناه الأمثل ، ولا هو بالذي يقدم عطفة فكرية وتاريخية معقدة (من النوع الذي يعمد إليه لويس عوض في بعض مؤلفاته الأخيرة) وإنما هو يتأرجح بين هذين القطبين ، دون أن يتوغل نالداً في أيهما ونحن لا نكاد نلتقي عبر صفحاته التي تجاوز المائتين ملحوظة نقدية واحدة تبيّن في الذهن بعد أن نظوى الكتاب . كما أننا لا نجد أي إعادة تقييم لحداث من الأحداث ، أو شخصية من الشخصيات التي حفلت بها أربعة عقود من الزمان . ولكن يبقى للكتاب أنه تعريف طيب للقارئ الأجنبي بقطاع من تاريخنا الحديث بجهله ، وأنه يترجم - لأول مرة كثير من الأحيان - نصوص شعرية (وأحياناً نثرية) لم يسبق ترجمتها إلى لغة تشومر وشكبير وملاي .

يحدد المؤلف مجال بحثه في تصدير - له على الأقل مزنة الإيجاز - فيقول : يمحس هذا الكتاب أعمال محمود سامي البارودي ، وأحمد شوقي ، وحافظ إبراهيم ، وخليل مطران ، وعبد الرحمن شكري ، وعباس محمود الطقاد ، وإبراهيم عبد القادر المازني ، وعلى

المؤلف - في هذا الموضع أو ذاك - عن استعمال الجمهور القارئ لفصيلة من القصائد

وحسب المؤلف صنعا حين يورد في مقدمة كتابه بعض الأقضية النظرية التي ينطلق منها ، فتكون بمثابة الطعنة الفكرية أو المهاد النقدي الذي تتحرك على مسرحه كلمات شعرائه . إنه يذكر الماط الخمس التالية

١ - « كلمة » الشاعر و « عمله »

يضع الشعر في سياق اجتماعي ، كجزء من ثقافة ، وفي وسط . على أن الموضوعات التي يمثلها لا تعانق مظاهرها في العالم الفعلي . إنها لا تغلب أن تكون متصلة به (هنا يربط المؤلف باليوت في كتابه حول الشعر والشعراء) وفي مثل هذه الدراسة للشعر العربي الحديث ، يكون مهمة الدارس أن يحدد مدى العلاقة بين الأعمال الشعرية الكبرى من ناحية وبينها وسواها من ناحية أخرى

٢ - أحداث مركب من جميع العوامل

في الثقافات القومية الحبة الصحية تجد دائما تفاعلا بين كافة مجالات النشاط الإنساني وتأثرا متبادلا مستمرا بين قطاعات المجتمع . وعلى ذلك يستحيل أن نقبل أي عامل مفرد (اقتصادي ، مثلا أو إيديولوجي) على أنه المفرد الوحيد للتعبير في نطاق أي ثقافة قومية . هذه - كما هو واضح - غيرة للفرد الماركسي . لكن الإنصاف يقتضي أن نصيب أن ماركس وإنجلز لم يكونا غافلين عن تعدد العوامل الداخلة في عملية الإبداع ، فردية واجتماعية ، وأنهما لم يرها فخط أن العامل الاقتصادي هو العامل الوحيد المؤثر (وإن صحاحه) يمكن الصادرة من العوامل) ، ولم يغفلوا عن التفاعل المتبادل بين لأمية القومية والأمية التحية . لكن دعوى المؤلف صائبة في مجموعها

٣ - القيم الجمالية والموقف الاجتماعي :

ربما كانت مهمة علم الاجتماع الأدبي هي أن يحاول - ما أمكنه ذلك - تحويل المنصر الشخصي في الشعر إلى معادلات اجتماعية لكن ليس كان اعتماد الخيوط والأيديولوجيات الأدبية على ظروف اجتماعية أمرا من الواضح بمكان ، لقد كانت الأصول الاجتماعية للأشكال والأساليب والأجناس والمعايير الأدبية أعصى من ذلك على التحديد . وكما يقول ريبه ويليك وأرسن وارن في مؤلفها الكلاسي نظرية الأدب « بلوح أن الموقف الاجتماعي يحدد إمكان تحقيق قيم جمالية معينة ، ولكنه لا يحدد هذه القيم دائما »

٤ - « الجديد » في مواجهة « التقليدي »

الشعر من أكثر الفنون محدودية . نعي أنه لا يستطيع أن يكون حديثا على نحو ما يمكن للتصوير أو الحت ، أو للموسيقى أن تكون جديدة . ذلك أنه إذا نسي الشاعر أن يؤثر وسيطه مثلا بفعل ممارسو الفنون الأخرى ، وأنتج فنا لفظيا مثبت الفسلة تماما بالمعاني الثرية والارتباطات الخارجية ، ودنا من وضع التصوير أو الموسيقى ، لكنت النتيجة الوحيدة لذلك هي أن يفقدوه (شأن المدادية) منقطع الأواصر لا بالحياة فحسب وإنما باللغة ذاتها . على أن أغلب الشعر ، وأغلب الشعر العربي بقيا ، يستحدم لغة « ذات معنى » إن

فليلا أو كثيرا ، وهذا يحميه من الانفصال التام عن ماضيه ، ويعرض حتى على الأشكال الجديدة فيه نوعا من الاستمرارية مع قواعد النحو والاستعمال السافرة . إن « حله » الشعر في أية لغة من اللغات مسألة صعبة .

٥ - المعايير الأدبية والأعمال الأدبية

ليس أدب فترة من الفترات مجرد مجموعة من الأعمال الأدبية الموجودة ، وإنما هو إلى جانب ذلك - وبدرجة مساوية - مجموعة من قيم أدبية موجودة . إن المعايير الأدبية للعصر هي نقطة الانطلاق نحو تقوم العمل الأدبي الجديد . فهي تحدد الطريقة التي يسير بها عمل منطقي في سلك الأدب القومي .

على ضوء هذه الاعتبارات - المقبولة نظريا - يكرر المؤلف أنه سوف يدرس الشعر العربي الحديث « كانعكاس وقوة موجهة لاستجابة مصر ، اجتماعيا وديها ، للاحتلال البريطاني »

بعد هذه التوطئة يلقانا القسم الأول من بكتات وعمره « الشعر وانبثاق الوعي القومي » ، حيث يرتد بنا المؤلف إلى « حمنة العربية على مصر ، وظهور محمد علي ، وعصر إسماعيل . ويركز المؤلف ، نصيا ، على محمود سامي البارودي باعتباره « نصيح نعمة لبقطة الوعي القومي » ، فيترجم له ، ويذكر أقوالا لألمرد بلنت ، وألكزندر برودي (محامي عرابي أمام القضاء) في الثناء على قدراته الذهنية والدبلوماسية ، كما يتحدث عن وطييات البارودي ، ويورد من رثاء خليل مطران له

أما القسم الثاني من الكتاب فيحمل عنوان « رد الفعل ضد الاحتلال البريطاني : التيارات السياسية » وقد كسره المؤلف على ثلاثة أصول

١ - الخلفية : أوجه التغير الرئيسية في ظل الاحتلال

٢ - حركة المقاومة ونشأة الوعي القومي .

٣ - الاتجاه الإسلامي : رد الفعل ضد العرب .

يتحدث المؤلف في هذا القسم عن مجموعة من الظواهر الثقافية ، منها إنشاء الجامعة المصرية (وقد بدأت أهلية) ، وإصلاحات محمد عبده ، ونوزج التعليم ما بين مدارس دينية ومدارس حديثة ، وحركة الترجمة ونشر التراث ، وتطور الصحافة . كما يتحدث عن مجموعة من الظواهر السياسية ، كقدوم اللورد كرومر ، وتعليم الأنجليكاني وتلميذه محمد عبده ، وعلاقة الخديو . عباس بمصطفى كامل ، ونعاقب إلسون جورست وكشعر على مسرح السياسة المصرية بعد رحيل كرومر بحيرة وشرة .

على الصفحة الخامسة والخمسين يطالعنا وجه أحمد شوقي لأول مرة ، حيث يترجم له المؤلف ويتحدث عنه في إطار حركة المقاومة ونشأة الوعي القومي . لقد كان نغم صراع - صريح أحيانا مستهف أحيانا أخرى - بين الخديو عباس الثاني واللورد كرومر هي السلطة . وقد اصطف الخديو عددا من الكتاب والشعراء والدةاء لمساندة موقفه على صحفيات الجرائد ، ولتوجيه النقادات - من وراء ستار - إلى للتمند البريطاني . وكان أبرز هؤلاء الشعراء شوقي . قبل ١٨٩٣ حتى ١٩١٤ - وهذا التاريخ الأخير هو تاريخ خيع

إليه العظم والحلال في هذا العصر . خلفت هذه الأسفار أثرا باقيا في نفس شوقي ، وأصابت له - من أول يوم - أنور طريقه . عاد شوقي من أوروبا إلى وطنه في المعية الخديوية ، في عصر موفق ثم في عصر ابنه وحليفه عباس الثاني

أرسله عباس ليوب عن حكومته السنية في مؤتمر المستشرقين بمدينة جنيف في سويسرا ، حيث ألقى قصيدته انطونية « كيار الحوادث في وادي النيل » ، وهي من قصائده القليلة التي أعدها انعقاد من شواطئ نهر النيل ، بل ألقى عليها ثناء إيجيا

فلما خلع عباس في ١٩١١ صدرت الأوامر إلى شاعره بمعدده اللاد . ولما كانت أبحاث العرب في الأندلس قد ظلت تمارس دائما سلطانا قويا على فكره ووجدانه ، فقد أثر أن يسافر إلى برشونة ، حيث ظل بها إلى أن يُسمح له بالعودة إلى مصر في ١٩١٩

وبالرغم من أن شوقي طمخ إلى استعادة مكانه في البلاط بعد عودته ، فإنه لم يتمكن من تحقيق ذلك ، وكان عليه أن يتحول - بقبلة حياته - إلى راع جديد لفته ، هو جمهور القراء في العالم العربي . وفي ١٩٢٧ بايعه الشعراء والكتاب - وعلى رأسهم حافظ إبراهيم - أميرا للشعراء ، وكرس سنواته الأخيرة للإبداع الخلاق حتى توفي في ١٣ أكتوبر ١٩٣٢

يتضح من هذا المجلد السيري أن شوقي قد قضى أكثر من عشرين سنة من حياته الشعرية الخصبية في بلاط عباس ، حيث كان موضع تكريم وصاحب قول مسموع ، لا يكاد يدايه فيها شخص آخر من المتصلين بالخاصة الخديوية

عل أن هذه المكانة ذاتها قد أوجدت على شوقي طائفة مهمة من الشعراء والكتاب ، تجمعوا من قلب طبقات الشعب للكافة ، وبثل العقاد والمزني وطه حسين . هو منحهم عن شعر عربي حديث ، يعبر عن مشاعر ناظمه الذاتية وعبراته ، ارتأى هؤلاء العقاد أن أغلب شعر شوقي - خاصة مدائحه في عباس - لا يخرج عن مجال محاكاة الأقصصين ، ولا يتم عن أصالة تُذكر . كان هذا الشاعر المبرر - في رأيهم - مجرد أداة للقصر ، تنقل صوته إلى الجماهير بشعر كلاسي جديد ، لا نزاع على أناقته وبراعته الحرفية وصفائه ، وقد عبر طه حسين عن ذلك في كتابه حافظ وشوقي حيث يقول

« قد شوق ربة شعره هذه نصه من كان في باريس ، من عاد إلى مصر ظهر أن القيد الباريسي لم يكن ثقلا كما يسمي . فأصبحت إليه قيود وأغلال ، وأصبحت ربه لشعر أسيرة الأمير لا تطلق إلا بما يريد وحين يريد . وكان الأمير ذكيا وكان الشاعر ذكيا أيضا . وإذا لم يتح للأمير أن يجعل من شوقي أم الطيب كما فعل سيف الدولة ، أو فرجيل كما فعل أغسطس ، فقد استطاع الأمير أن يستعين بشوقي الذكي على تدبير أموره الخاصة ، ويستطيع شوقي الذكي أن يبال حقيرة الأمير بالسياسة إن لم يستطع أن يحب إليه الشعر وكذا يصيح الشعر سمة لشوقي لاصناعة ، ويستحيل الشاعر أن رجل من الحاشية . ورجل القصر يدور حول الأمير . ويلتوى ما التوت مسسه الأمير . فتحت في حديثه العادي : فكيف به إذا مات الأستاذ الإمام فاسم أمين أو مصطفى كامل ؟ وكيف به إذا خرج الشعب

الخديوي . وفي شعره إلى الأندلس - وشرق هو الناطق بلسان مولاه . وتمام بكر لصدر من مصادر التاريخ بالأشعار شوقي من قومه في توصيح مشاعر عباس وأصغاته إزاء الإنجليز والأتراك و« طيبر المصريين ودعاة الإصلاح الإسلامي والخلافة والدمشق وغير ذلك من قصايا الدليل والخارج

ولد شوقي في القاهرة عام ١٨٦٨ (ما أُرانا تقول إلا معادا من لعظا مكرورا !) من سلالة عربية تركية يونانية جركسية . كان جده لأبيه من رجال البلاط على عهد سعيد . وكان أبوه موظفا حكوميا وإن يكن أدنى مرتبة ، وقد عاش في بدح وولند ما ورثه من أبيه . على أن جده لأنه كان - بنوره ، من كبار رجال البلاط ، جاء إلى مصر - في شبابه - قادما من الأناضول . حيث التحق بجامعة إبراهيم باشا ثم إسماعيل . وعندما توفي ، أصبح الأمير عهده على أرملة له يونانية الأصل ، وكانت قد حامت مصر أميرة حرب . وحين تم تحريرها صارت من وصيفات قصر الخديو تحت رعاية هذه السيدة شب شوقي وقضى طفولة سعيدة . ولم يك قد تجاوز الثالثة عندما أدخلته جدته على الخديو إسماعيل . وقد حفظ لنا الشاعر وصفا لهذه المقبة في مقدمة الشوقيات (١٩٠١)

« كان بصري لا يتزل من السماء من احتلال أصاليها فطلب الخديو بكرة من الذهب ثم نثرها على البساط عند قدتي . فوقع على الذهب اشتغل بجمعه والتمس به . فقال لحنفي : اصمعي معه مثل هذا ، فإنه لا يلبث أن يعتاد النظر إلى الأرض . قالت : هذا دواء لا يبرح إلا من صيدليتك يا مولاي . قال : جيتي به إلى مني شئت ، في آخر من ينثر الذهب في مصر »

دخل شوقي مكتب الشيخ صالح وهو في الرابعة من عمره ، ونقل منه إلى المشيدين فالتجهرية . ورأى له أبوه أن يدرس القوانين والشرائع لتدخل مدرسة الحقوق في ١٨٨٥ ، وبعد عامين فيها ثم صمم في قسم الترجمة بمس المدرسة ، تخرج فيها في يونيو ١٨٨٩ .

وخلال هذه السنوات بدأ ميله إلى الشعر يظهر ويبلور ، وطمح إلى أن يكون شاعر الخديو ، وعبر عن ذلك بقوله

« إن قرعت أبواب الشعر ، وأنا لا أعلم من حقيقته ما أعلمه اليوم ، ولا أجد أناسي غير دواوين للموتى لا يظهر للشعر فيها . وقصائد للأحياء محدون فيها حدو القدماء . والقوم في مصر لا يعرفون من الشعر إلا ما كان مدحا في مقام عال ولا يرون غير شاعر الخديو صاحب المقام الأعلى في البلاد ، فارتأت أنمي هذه المنزلة وأهمل إليها على درج الإخلاص في حب صناعتي وإتقانها بقدر الإمكان وصوبها عن الاندال حتى وفقت معصل الله إليها »

عين شوقي في الخاصة الخديوية مع أبيه ، ولم يحل عليه حول في هذه الخدمة الشريفة حتى رأى الخديو موفق أن يرسله إلى فرنسا كي يدرس الحقوق والآداب . وهكذا قضى الفترة ما بين يناير ١٨٩١ ويناير ١٨٩٣ في مودينيه ثم في باريس ، معنونا بكل ما تقدمه عاصمة نور معطه وروحه وحبه من علماء وفي إحدى عطلاته الصيفية زار إنجلترا وقضى نحو شهر في لندن : « نعتني من معاملها في الحصار وشاهد من دوران دولاب التجارة والصناعة فيها ما ينتهي

يقول مخاطبا رباح :

صليت فكتت خطبا لا عطيا فليد إلى مصائب العظام
لمجت بهلا احتلال وما أفاء وجرحك منه لو احسنت دلم
أرواحك مقتل من مصر باقى فكتت تزيد سها في السهام
وهل تركت لك السجون خطلا لمرلن الحلال من الحرام
إذا الأحلام في قوم تولت اني الكبراء أفعال الطغام
فيا تلك الليالي لا تعودى ويسار من السفاق بلا سلام

لم ترسم هذه القصيدة صورة عادلة لشخصية رباح وأخلاقه ، وإنما نعتت عصب الخديو عليه . ولا أدل على تحريف هذه الصورة من قصيدة أخرى لشوق نشرت في جريدة خيال الظل (٤ مايو ١٩٠٧) بشي فيها الشاعر على رباح ويصفه بالعصمة . عن أن الأثر التمسائي والدعائي الذي أحدثته قصيدة شوق الأولى كان هائلا . لقد ألقت الشاعر ، وتداولها الألسن ، في وقت كان كرومر فيه في ذروة قوته ، ولم يكن بمستطاع الخديو أن ياجره إلا من وراء ستار .

وحيث وقعت حادثة دسواى في ١٣ يربيه ١٩٠٦ ، اهترت مصر من أقصاها إلى أدناها حتى اضطرت طاعة قصر الدوايرة إلى الاستقالة في ١٩٠٧ ، بعد أن ظل في منصبه أربعين سنة . وقد ألقت هذه الحادثة بظلال من الكآبة على حفل توديعه الذي أقيم في دار الأوبرا في ٤ مايو ١٩٠٧ . وفي هذا الحفل ألقى كرومر خطبا عده فيه منجزات الإنجليز في مصر ، وأكد أن الاحتلال سيديم لفترة لا يمكن تحديده مداها كما أدى الشعور القومي المصري إذ وصفه بالبحرود إزاء «أصنام» الإنجليز على البلاد .

أثار هذا الخطاب حفيظة الوطنيين المصريين ، وتناوته الصحف بالنقد والتعليق والتصيد . كانت هذه فرصة ذهبية للخديو وسحره كي يتفهموا من كرومر . وبرزت إلى الميدان صحيفة المؤيد ، رأس الصحافة الإسلامية المصرية ، ومن أكثر الصحف توريفا في العام الإسلامي ، حيث كتب الشيخ على يوسف مقالة شديدة اللهجة في الرد على كرومر ، وتلاه شوق بقصيدة بعد يومين لم يقتصر شوق على تفيد كلام كرومر نقطة نقطة ، كما فعل الشيخ على يوسف ، وإنما اتخذ من المناسبة نكأة للهجوم على كرومر وسياسته . وقد صوره في مفتتح قصيدته طاعية مستبدا

لباسكم ثم عهد إسماعيلاً ثم أنت فرعون هوس النيل ؟
لم حاكم في أرض مصر بأمره لا ساللا أبدا ولا مستولا ؟

ومرر شعور البلاد بالراحة عند رحيله :

يا سالكا رقى الرقاب بأنه هلا انحلت إلى القرب ميلا
لا رحلت عن البلاد فلهبت فكانتك الداء الصباء رحيلاً

وألح شوق إلى خطاب كرومر في حفل توديعه ، وإلى سكوت الأمير حسين كامل (السلطان فيما بعد) وغيره من الشخصيات المصرية . عن «إهانة» كرومر للخديو إسماعيل ، وعدم تصديهم لرد عليه توسعتنا يوم الوقاع بعانة أدب . لصرك . لا يهيب مثيلا

لدسواى ! وكف نه إذا طالب الشعب بالمشور ! هو شاعر الأمير محبر له أن يسكت ، فإذا لم يكن بد من القول فحق عليه أن يخطأ . ثم هو شاعر الأمير محب أن يهكر ويتدبر فيما يحدث بينه وبين الناس من صفة . يحب أن يقيس صداقته وعداونه وقربه وعدده برضى الأمير وسخطه .

وس وراء هذه الإدانة الشاملة تكن المواجهة بين دعاة التجديد ودعاة التصيد . على أن شوق قد صمد للهجمات العبيدة التي بثتها هذا النقد وما جرى مجراه ، وصار أكبر شاعر عربى في عصره بلا مرء . وما له دلالة أنه قبل وفاة شوق في ١٩٣٢ ، كان قد انتخب - إلى جانب كونه أمير للشراء - رئيسا للجامعة أبولو وإصافا له يبنى أن نقول إن هذه الألقاب والمناصب لم يخلها عليه حاكم ، وإنما معاصروه من الشراء والكتاب من كافة أنحاء العالم العربى . وبجاء شوق مرده أمران : أولها قوة المورد الشعرى العربى الذى يهرب فيه بخدوره ، إذا قورن بالطابع «النزى» لأشعار العقاد وشكرى وغيرهما . والأمر الثانى هو موهبته الفردية التى تتحلل في قطاعات كبيرة من إنتاجه الشعرى ، والتى أفر بها أولياؤه وأعداؤه على السواء . وما لبث هذان العاملان - وقد دعمهما أثناء الفترة الأولى من حياته الأدبية (١٨٩٣ - ١٩١٤) مركزه في القصر ، واستغور المكتسب من صلته بحزب الخديو - أن جعلاه واحدا من أكثر الشراء تأثيرا في مصر الحديثة .

كان شوق على ذكر من مركزه كشاعر للقصر . وقد عبر عن ذلك بصراحة مشجبة في قوله

شاهر السمرير وما بالفلبل فالفلب

وكان يعرف جيدا ما يتظر منه . لقد خلق دروسا كصاغته الشعرية على أيدي الشراء الجاهلين وأساطير الشعر في العصر العباسى . ولكن ينح في مهمته كان عليه أن يستمر تقيانهم بعد تعديلها بما يتواءم وظروف المدوح الجديد ، والحاجة إلى مهاجمة خصومه

رسم شوق صورة مثالية للخديو ، وأصغى عليها ألوانا وظلالا جذابة ، في عدة قصائد من أول أجزاء الشوقيات وهى مهداة إلى عباس ، وإلى السلطان عبد الحميد .

ليس للخديو شخصية مستقلة الملامح في هذه القصائد ، ومع ذلك فإنها ترسم له صورة ملكية ملؤها الجلال . قد لا يجذب القارئ الناقد إلى الألوان الصارخة التى رسمت بها هذه الصورة ، ولكن القارئ العادى - من قراء الصحف والمجلات - خليف أن يتأثر بها ، خاصة حين تتوسل إلى مشاعره القومية والإسلامية .

وما زلت في نادى الخليفة أولا وإن كنت في نادى الخليفة ثانيا
ولو مثل الإسلام عا يريده لا يحظر إلا أن تدعى الخلايا

وحيث ألقى رباح مشا ، رئيس الوزراء ، على اللورد كرومر في خطاب له ، لستاء الخديو وفتح بشاعره لكى يرد عليه . هكذا نظم شوق قصيدة نارية من تسعة وثلاثين بيتا يياىاز من عباس ، وظهرت بلا موقع في جريدتى اللواء والظهير في نفس الوقت . وفيها

في علمب كمنصحات شديد مثلت فيه اليكيات لصولا
شهد (الحسين) عليه ليس اصوله ونصير (الأعشى) به تطيلا
حيث اقل وحط من قهرها والماء إن يحس بعش مردولا
ومضى شوق يقول ، ردا على نغدى كرومر لمشاعر المصريين وعوله إن
الاحتلال باق

البركة رفاً يلدوم وذلة تلبى وحالاً لا توى تحريلا
احسب أن الله دونك فخرة لا علك الصغير والنيديلا
الله يحكم في الملوك ولم تكن دول تازعه المفوى لندولا
لوعود لملك كمال أعظم سطوة وأعز بين الصالحين قبيلا

ويجتم شوق قصيدته بالرد على أعالي كرومر في صدد الإسلام

إنا نحيا عن الله المولى والله كان ينبلهم كهيلا
من صب دين محمد فحمد فحمد متمكن حمد الإله رسولاً
كذلك نظم شوق قصيدتين أحريين عن كرومر . الأولى تألف من
أربعة وستين بيتاً ، وعنوانها « المناجاة » وقد ظهرت مجمعة على
حرفين في الجوائب المصرية في ٣ و ٤ مايو ١٩٠٧ . والقصيدة الثانية
يحمل عنوان « وداع الشباب المصري للورد كرومر » وتتكون من عشرة
بيات ، وقد ظهرت في صحيفة خيال الظل في ١٠ مايو من نفس
العام . ومن طريق براعة العبارة الشعرية ، وكلية التظيرة ، وحصل
شوق نقده المرد كرومر مستخدماً التشخيص كوسيلة بلاغية فعالة تبي
بغرضه في هذه القصائد . لقد طابق شوق بين ذاتهم ومختلف طوائف
الأمة المصرية ، وأجرى فصائده على السنة أولياته كرومر وخصومه
على السواء ، استمر حادثة دشواي وهجوم كرومر على الإسلام
لكي يصمم تعاطف القاري ، كما في هاتين المقطوعتين

« دشواي إلى جنبه الرحيم »

يا لورد إن تلك آثار عهده طينى أثر للمعدل ملحوظ
لنشكرك ما دام الحراب بنا والمصنع عند كرام الناس ملحوظ
« الدين الإسلامي إلى جنبه »

سافر على بركات الله معطوا لك السيب ومر القبول والكلم
يا أجهل الناس في علما ومعرفة إن التجاوز والإغضاء من شئ

فتنا إن حادثة دشواي وقعت في ١٣ يوبه ١٩٠٦ . وكان
المخدوبون وشاعره في زيارة لتركيا وقتها ، وبهذا يمثل بعض النقاد
صمت شوق عن الحادثة في حينها ، رغم أنها خلعت في العقل
المصري جرحاً عميقاً ، عبر عنه قاسم أمين . وهو قاض ليس من
شيمته الإسراف في التمجيد . حين قال .

« رأيت حيثئذ عند كل شخص تقابلت معه قلنا محروحا وزوراً
مخوفاً ودعشة عصبية بادية في الأبدى والأصوات . كان الحزن على
جميع الوجوه ، حزن ماكن مستسلم للقوة .. كأنما أرواح للشوقيين
تطوف في كل مكان في المدينة »

على أن غياب شوق عن مصر لا يصلح تبريراً لصمته ، إذ لم

يكذ اللاد تعرف شاعراً واحداً سكنت عن تلك أناسه والتعس
لوحيده المقنع هو أن يكون مولاه عباس قد اثر أن يقرئ حي يتس
اتجاه الريح ، وما إذا كان من الحكمة الجهر بالعداء لكرومر أم لا
حي إذ صار من المؤكد . بعد عام . أن كرومر راحل . رأت
مخاوف الخديو ، ووسع شاعره أن يد

بنا دشواي على ربك سلام ذهبت بانس وبوعك الاسم
كيف الأرملة فبك بعد رجلا وبأى حال أصبح الاسم
عشرون بيتاً انقضت وانتهت بعد الشكشة وحشة وظلام
يا ليت شعري في الفرج حمام ثم في الفرج صبية وحمام
« بيوت » لو أدركت عهد (كرومر) لعرفت كيف تفقد الأحكام
موسى حمام دشواي وروعى شعبا يوادى النيل ليس بنام
منسوج بمنزل اليوم الذي صحت نشدة هوله الألقوم

وحجم شوق قصيدته باستحاء صورة الخزن الذي وصفه
قاسم أمين ، والذي تلا تمعيد أحكام الشوق والخلد على

وعلى وجوه التاكليد كآبة وعلى وجوه التاكليات رغام
سرت هذه القصيدة في جريدة اللواء بتاريخ ٢٧ مايو ١٩٠٧

وفي الثامن من يناير من العام التالي ظهرت له قصيدة بلا توقيع في
نفس الجريدة . كانت مناسبة القصيدة هي حلل العيد السوي
لاحتلاء عباس عرش مصر ، وإفراحه عن المسجونين في قضية
دشواي . وبخطاب شوق الخديو فيقول

شكرك في أجدانها الشهداء وترعت بشائك الأحياء
على فطائع دشواي وصبة شلبها هدى اليد البيضاء

ولا نستطيع في تقديرنا لقصائد شوق هذه عن دشواي أن نعمل
عامل الزمن . لأن كانت في مجموعها أقل قوة من قصيدته في وداع
الورد كرومر . لقد كان ذلك راجعاً إلى أنها أساساً استرجاع لحادث
« تاريخي » حاض . تصرم عليه عام في حالة القصيدة الأولى وعامان
في حالة القصيدة الثانية ، أكثر منها استجابة فورية لحادث في
حينه . أضف إلى ذلك أنه ، عندما نشرت هذه القصيدة الأخيرة في
١٩٠٨ ، كان عباس والدون جورست قد شرعاً بتفريار . ومن ثم
لم يكن من المستحسن . من وجهة نظر القصر . أن يخرج قصيدة
شوق شواظاً من غضب على الاحتلال البريطاني ، لا يبقى ولا يندر
والحق أن الثقل في لمحة الشاعر ، الثقل من المرارة إلى الاعتدال ،
تتحل في الأبيات الختامية من هذه القصيدة الأخيرة . على أن مجرد
ذكر حادثة دشواي بعد عام أو عامين ، ومما كانت لمحة الشاعر
معتدلة ، ما كان ليحقق في إضرام شحنة الكراهية في قلوب المصريين
وتجديد الشعور بالمهانة والإدلال .

كانت هذه شوق مع الإنجليز ، على أحسن الأحوال ، هذه
قلقة لا تبعث على الراحة . وقد أدت عنان حين خلع الإنجليز
عاس . وفي تلك المناسبة نظم شوق قصيدة مبهمة ، حاول فيها
كارها أن يسترضى من سبق أن هاجمهم ، كاسلطان حين كامل
والإنجليز هكذا صط أنوار آله الملاحمة ، وتغنى

أقعون سماعيل في أسبالة ولقد ولدت بباب السماعيلا

واح يثنى على الإنجليز

حلفائنا الأحرار إلا أنهم نزل النعوب عواطفنا ومبولاً

وراد عدل

لا عملاً وحده البلاد لهم ملأوا مهابداً في البلاد عدولا
وأولوا بكائرها وشيخ ملوكها ملكها عليها عدالاً مامولا

لكن الشاعر أحقق في ن حتى عن الإنجليز حقيقة مشاعره
بحرهم ووجهه له عذبة للفرقة التي عاملوا بها عدلاً وسجلى
هذا الهدف المتشدد في حكام قضائيه حسب يقول إيهاماً على
سبح سبحة الله في هذه الرواية لما فيه من حكمة وحجة
بهي تدينهم بمسؤولية مصر في الامبراطورية البريطانية

وانظر ملحمه وشاعره على ان السروية لم تم فصولا

على أن النهضة الاسبرصائية التي نظمت بها القصيدة جعلت
البعض يهيم شوقي بأنه حائز لوطه ومولاه على السواء . وقد دافع
شوقي عن نفسه فكتب من مناه قائلًا إنه لا أحد سوى جاهل خليل
أن يسمى فهم قصيدته . ويفضل عن صوتها الداحل الذي يحذر
الشعب من تهديد الإنجليز لحرية . ويقول شوقي في رسالة إلى أحمد
شميق باشا (أوردتها هذا الأخير في كتابه مذكرياتي في نصف قرن)
إنه حسب ان آلاف الشباب لتعلم الذي يقفه لغته قد يادرك معنى
القصيدة ، وأن أعدهم قد استظهرها . ويقول شوقي في عبارة يعبث
على (الإنسان) إنه لو كان يسارك ذاته في سكاية برجين عصب
السلطان حسين كامل من القصيدة عصباً فاق كل كوكب شمساً وسبحاً
يرحل عن مصر بكرياه شوقي وعزته !

على أن كلمات شوقي هنا - وإن شابتها المألعة - لا تخلو من
صدق . فقد انزعجت السلطات البريطانية للتحدير الذي اشتملت
عليه قصيدة شوقي ، ولما أحدثته من أثر قوي بين القراء . ومن ثم
كان عليها له من مصر

ومها يكن رد فعل الإنجليز إزاء هذه القصيدة حبيها ، فإنها لا
يمكن أن تعد سبياً كاملاً لنبي الشاعر . والأحرى أن نعيه كان راجعاً
إلى الأثر الكليل الذي ولده شعره السياسي والتعلیمی خلال اثنين
وعشرين عاماً من الاتصال الوثيق بالحدود . ومعاداته للإنجليز
مخلل هذه الفترة الطويلة لم يكن شوقي ناطقاً بلسان مولاه
لمحسب ، وإنما كان أيضاً أقوى صوت شعري مناصر للحليمة
العثماني ، دافع للمسلمين إلى الانصواء تحت لوائه . وقد لاحظ
الدكتور محمد حسين هيكل ، في مقدمته للنسخة الأولى من
الشوقيات ، أن هذا الجزء يشمل على ثلاث قصائد عن العرب
ومكة والنبوة المحمدية ، ونغاني عشر قصيدة عن الخلافة والأتراك

ينقلنا هذا إلى الاتجاه الإسلامي في شعر شوقي . لقد كان مرثياً
من الشعور الديني والقيومي والعرفي يربطه بالأتراك الذين كان يرى
فيهم دودة روحى للعالم الإسلامي . وحكاماً شرعيين لمصر عنكم
إذا استلم لهم الأمر - أن يرموا عنها أوهان الاستعمار الإنجليزي

الدجيل . أصعب إلى ذلك أن السماء التركية كانت تجري في عروق
شوقي ، وأن الحكام الذين كان شاعراً بأهم يحذرون من هذا
الأصل التركي . لا عجب إذن أن مرآة يصر مدافعه عن الخلافة

عهد الخلافة في أول فائده عن حوضها بيزاهه بفتح
حب لعل الله كان ولم يزل وهو لسان الحق والإصلاح

وثنى ومع الإنجليز أن يسكتوا عن مثل هذا الحساس للخلافة .
عد كان محالاً أن يسكتوا عن أبيات كهذه التي يبيب فيها بالسلطان
عد الحسد

تستطيع الإمام نصر مصر مستلاً بمنصر الحسام الحسام
قلعصر . وانب ماخبط لغزى . ملك باحامي الخمي استعصام
والى السيد الخليفة تشكو جور دهمر أحراره ظلام
وعصوها لنا وعموداً كغيرها هل رأيت الغزى علاها الخيام
لأرفع الصوت إنها هي مصر ولأرفع الصوت إنها الأهرام
لأرفع مصر ولم يزل غير راجع فليها بتلدى أولئك رعام

كان شوقي وحافظ على . من الشعراء المصريين الداعمين إلى تدعيم
التصاميم الإسلامي والاعتفاف حول عرش السلطنة . شعر شوقي
الإسلامي باب قائم برأسه ، يستحق دراسة مستقلة . وقد در
الدكتور أحمد الحوق (الإسلام في شعر شوقي ، القاهرة ، ١٩٦٢)
والدكتور ماهر حسن مهدي (شوقي . شعره الإسلامي ، القاهرة ،
١٩٥٩) وغيرهما . لقد كان شوقي مشغولاً ببقاء الخلافة العثمانية ،
حريصاً على حمايتها من الأعداء الخارجيين والأعداء الداخليين على
السواء . ومن ثم ثار على الشريف حسين - شريف مكة - حين
طرح إلى الاستقلال عن الخلافة ، وبمى عليه تكبره لتسخطا قبل
اندلاع الحرب بينها في ١٩١٦ . حين حدث تمرد في الحجاز عدم
١٩٠٤ ، وقيل إن الشريف هو القوة المحركة وراءه ، أهدب شوقي
بالسلطان أن يسحق حرب الشريف

في كل يوم قتال ففهم له وفئة في دهر الله فظلم
أزرى الشريف وأحزاب الشريف بها وفهمها كازرث الميت وانقسموا
لا تجزم هناك حلاً واجزم عتاً في الحلم ما يسم الأفعال أو يهيم
على الحرية ما جروا لها ملها وما يحاول من أطرافها العجم
والأحرار أمراء قسود وانقسموا مع المصدا عبيها فالعداء هم
فهمد هيف في وقت يفيد به فإن لنفسه وقتاً ثم ينصرم
خلع السلطان عبد الحميد في ٢٧ أبريل ١٩٠٩ ، فكان ذلك
منارة لابتهاج كثير من الشعراء في سوريا والعراق . ولكن أغضب
الشعراء المصريين - وعلى رأسهم شوقي وحافظ - انحدوا جانب
السلطان المخلوع في محته . وكان شوقي - من خلال عمله في
البلاد - يرمه شمعياً ، وكثيراً ما كان ضيقه للمكرم في تركيا . وقد
كتب في هذه المناسبة

شيخ للوثك وإن نصمض لـ الخزاد وى الصمير
لشعر لولى له والسله يعمر عن كثير
ونصره عند مصابه أولى بسانك أو هدير
ونعوميه وعلميه بين الشبانة والكمر
عد الحميد حباب مثلك في يد الملك الصمير

وعندما ألقى مصطفى كمال نظام الخلافة في ١٩٢٤ اجتر العالم لإسلامي هذا الحدث ، وعلت أسواق انعاش وهبط من حوله ، وراح شوقي (على خلاف علي عبد الوازق مؤلف الإسلام وأصول الحكم) يمدح روال المؤسسة الساسة القديسة . وبصيرة ود عقل متميز إزاء ذلك

المسك والده . ومصر حربية تبكي عليك مدمع محاح والشم ليل والعراق وفارس انما من الأرض الخلافة حاج . بالسليرجيال طرة صوودة ففتلت بغير جريرة وحاج نظم شوقي هذه الأبيات يرغم إصعابه الكبير مصطفى كمال وإيمانه بقديسه على إبقاء ذلك قوية في وجه التحدي العربي

و. هل شوقي معيا على لائه الخلافة العثمانية ونظم دبا مثل قوله

يا آل عتاد لبناء المصومة هل لشكون جرحا ولا شكوة لة لكة
عمر عليكم ولاسى لنا وطنا ولا صريرا ولا فاجا ولا عطا

وهو ما لا يتصل من موقفه المعبر عنه في قوله

كان شمرى الفاء في فرج الشرق وكساد العزاء في أصرقه
نتقل بعد هذا إلى القسم الثالث من كتاب الدكتور حجاج خوري «تيارات اجتماعية ونقابية» حيث نجد ثلاثة فصول

٤ - النشر والمجتمع .

٥ - مدرسة النصارى : خليل مطران

٦ - عبد الرحمن شكرى

في هذا القسم يتحدث المؤلف عن فكر محمد عبد الله وقاسم أمين ، ونظري السيد ، مع نماذج شعرية تعكس اهتمام الشعراء بقضايا الإصلاح الداخلي ، والشخصية القومية ، والتضامن المصري ، والعدالة الاجتماعية

هذه شوقي ، مثلا ، في قصيدته «دمشق» يذكر بني قومه بما كان للأمويين من أفعال ماضية .

بنو امية للأنبياء ما فلتحوا وللأخانيث ما سادوا وما داروا
كانوا عروكا سرير الشرق محبهم فهل سألت سرير الغرب ما كانوا
عالم كالشمس في اطراف دولها في كل ناحية ملكه وسلطان

ومن غير نماذج الشعر الذي يمدح أبطال الوطنية ، ويتوسل إلى مشاعر التضامن ، مربية شوقي لمصطفى كامل التي نقت بعصها أم كلثوم

الام الخلف بيسكنكم إلا ما وهدي الضجة الكبرى علاما
وقم يبكيد بعصكم لبعض وتبديون العداوة والخصاما
ولنا الأمر حريا بعد حرب ظم ذلك مصلحين ولا كراما
جعلنا الحكم نولية وعزلا ولم سعد الحزاء والانتظاما
وسنا الأمر حين خلا إلينا بأهواء المقوس لنا انتظاما
شهيد الحق قم نره ينبا ينزعي ضيقت لينا البتنامي
بك الوطنية اعتدلت وكانت حديثا من (عراقلة) أو مناما

وافترق هذا الوعي القومي ببقطة الصمم الاجتماعي وعصب الأصوات الداعية إلى إصلاح النظام التعليمي . كتب شوقي داعيا الأمة إلى احترام المعلم وتمجيده

هم للمعلم وفيه التمجيدا كعاد المعلم لك يكون رسولا
نابت فشرق أو أجل من الذي ينسى ويمشي أنسا وعقولا

وبما يتصل بمسألة التعليم مسألة حرية البره التي عدت مثار اخذ ورد مند شر قاسم أمين كتابه تحرير المرأة والمرأة الجديدة . وقد انجذب شوقي برغم موقفه المحافظ عموما - إلى صفوف الداعين إلى تأخذ المرأة من التعليم والتدريب على مهنة شوق حياة بمقدار

هذا رسول النبوة لم يستغفر حقوق المؤمنات
المعلم كعاد شريفة لسياسة التفضيقات
رخص التجارة والسياسة والشئون الأنثربيات
ولقد علت ببنائه طبع المصنوم الراعرات
كملت سكية علا الدنيا وهرا بسانسرواة
روت الحديث وفترت أي الكسباب البيات
وحضارة الإسلام تطلق عن محكمات المسلات
مصر نجد مبدعا بسانها المتحدات

وعندما اعتيل رئيس الوزراء الفطلي بطرس باشا عالي في ١٩١٠ كادت تنور فتنة طائفية جزع لها عقلاء الأمة من المسلمين والمسيحيين على السواء . وأدل شوقي بذلوه في المسألة وذلك بقصيدته التالية

لم الوزير محبة وسلاما انظم واصبروف عليك انما
قد عنت تحدث للنصارى الله ومجد بين المسلمين ولانما
أعهدنا والخطب إلا أنه للأرض واحدة لروم صرام
معل تعاليم المسيح لأجلهم وهولرون لأجلا الإسلاما
الشعر للمعان حمل جلاله لرشاه ربك وحيد الأكراما
ياقوم بان الرشدا فافصوا ماجرى وحدوا الخليفة وانيدوا الأوهاما
فبحرمة الحق وواجب حقهم كواوا كما بفضي الخوار كرام

وكان من الدعاة إلى تضامن مصري الأمة شعراء آخرون . منهم إسماعيل صيرى ، وأحمد نسيم ، وولي الدين يكن ، وغيرهم .

وينتهي كتاب الدكتور منيح خوري - شأن كل دارس أكاديمي يعرف واحده - بخاتمة ، ويليها حرافيا ، وكشاف

أولى في ختام هذا العرض مدينا لقارئ فصول باعتدال . إذ لا ريب عدى في أن أغلب ما أوردته هنا معروف لدى القارئ لا جديد فيه قرأ في العقاد . وفي طه حسين وفي محمد صبرى السريوي . وفي عشرات الباحثين الذين أشرعوا شوقي ومصر به خاتا هكذا جرد من حيث بدائنا ، ونطرح تساولاتنا الأولى هل كان لدى المؤلف تصور واضح لهذه ؟ وهل أصبح الاسرائيليات انكملة بلقوعة ؟ وأي إصاحه إن المعرفة يمثلها كتبه ؟

قبل أن أحاول الإجابة عن هذه الأسئلة أود أن أبوه بعض مسائل الكتاب إن سيطرته على مادته لمرده كوكبه ١ - لم يكن الإنجاز من مسائل شوقي وحافظ ومعاصرهما طبع وسوب

مفصول وإن يكن ملدنا - لا تترك علمه - وإعاليه المؤلف
برغم هفوة هنا أو هناك - جيدة - وترجائه للشعر العربي إلى
الإنجليزية حسنة في مجموعها ، ولعلها أقيم أجزاء كتابه - برغم بعض
مأخذ شائخ إليها في ختام هذا الموضع

لكن هذه المسائل تتجاوز مع نقص أساسي في الكتاب هو أنه
يحلل من أي حجة منطقية argument نظم شتات المعثر من
شعرائه . ما الذي يسمى المؤلف إلى إنشائه أو دحضه ؟ أو - بعبارة
أقل رقة - ما علة وجود الكتاب أصلا ؟ قد يقال إنه محاولة لإثبات
أن الشعر مرآة لتيارات السياسة والاجتماع والثقافة في لحظة
حصارية بعينها . لكن هذه الأطروحة - وإن تكن صادقة - من
قبيل المسلمات التي استقر عليها الرأي منذ عهد بعيد ، وقامت الأدلة
علمية صحيحة في عشرات الأعمال النقدية ، بحيث عدا صدور كتاب
في عام ١٩٧١ عن هذه القضية أشبه بمعارفة تاريخية anachronism
وقد يتواضع المؤلف درجة - أو نحن نتواضع هنا بالأصالة عنه -
فيقول إنه لا بدعي أن كتابه يطرح موقفاً ويسمى إلى إنشائه - شأن
الأعمال النقدية الأصلية - وإنما هو مجرد دراسة مسحية لأربعين عاما
من تاريخ الشعر العربي في مصر ، تتحدث من الاحتلال البريطاني محور
رنكار ، أو ثورة تجمع ، أو إمارة جديد ، بدور حوفا قطاع كبير من
النجاح الشعري للعصر . ومرة أخرى لا ترضى هذا المطلب - على
نواحيه - ولكننا نجد أنفسنا مضطرين إلى أن نسأل : أي جديد إذن
يضيف المؤلف من حيث المادة التاريخية ، وقد عكس مؤرخون
كثيرون على دراسة هذه الفترة في السنوات الأخيرة أو نحن نسأل
أي تفريق جديد للتجارب الشعرية تطالما به هذه الصفحات ؟ وهل
تنصص أي قراءات نقدية نافذة لم يسبق إليها نقاد عصرنا المتواضع
من المفصول التي عرصتها (أو اتحدت من حديث المؤلف عن شوق
نموذجها) أن الكتاب لا يلبى بأي من هذين الأمرين فلا هو محقق
تاريخي مؤيد بالوثائق ، ولا هو تحليل نقدي بصير . إنه يجمع - مثل
لجنة ، على تحميم عالمين : عالم النقد الأدبي ، وعالم التاريخ
الاجتماعي والسياسي ، ولكنه لا يفضي بعيدا في أي من الاتجاهين .

وإذا كان لهذا الإحفاق من عبرة فهي الإبانة عن صعوبة هذا
السر من البحث الذي يبدو ، لأول وهلة ، سهلا واضحا . إن علم
الاجتماع الأدبي فرع من أعمق فروع البحث ، لأنه يتطلب جملة أمور
فلا اجتمعت لكاتب واحد : (١) موقف الأيديولوجي المحدد - ما بين
أقصى اليمين إلى اليسار - يبين على النظرة إلى الفترة المدروسة من
منظور فكري واضح لعالم ، ولا يكون عالما أو غائما كما هو الشأن في
هذا الكتاب (٢) عدة تاريخية تردها معرفة مباشرة بالوثائق
والمستندات والأصاير (مكتابات العصر الرسمي - صحفه وكنه
وشرائه ، رسائل الشعراء الخاصة والعامة ، أوشيع ودرابات
الخارجية ، إحصاءات السكان والمواليد والوفيات والمزيجات
والطلاق ، توزيع الأفراد من حيث الجنس والعقيدة والمهنة ،
إلخ . .) (٣) حسن نقدي مرهف يستطيع أن يستصق ماله علاقة
بالموضوع ويستبعد الوافل ، ويعرق بين ماله قيمة باطية وما لا تعدو
قيمه - تكون وثائقية أو تاريخية - تأتي من الموارى الثلاثة ترون
استكثرت مع حورى - وأغلب كتبنا في هذه الموضوعات تجده
ناقصا . فهو ليس معكرا ، وليس مؤرخا ، وليس ناقدا . إنه باحث

جامعي قرأ قدرا لا بأس به ، ومترجم نقل قدرا لا بأس به ، وهو بهذه
الثابة يستحق مكانا على رف الفارنى ، ولكنه مكان متواضع كما أن
أغلب الشعراء الذين يتناولهم - باستثناء البارودى ومطران وشوق
وحافظ - شعراء دور إبحار ، ولكنه إبحار متواضع

وإلى جانب هذا الخلل المركزى في منهجية الكتاب ثمة عيوب
صغيرة لا تستحق على الإصلاح . في الترجمة بعض أخطاء راجعه
أحيانا - كما هو واضح - إلى نقص إلمام المؤلف بالعامة المصرية ،
وهو ما يصحح في ترجمته لبيت محمد عثمان جلال (ص ٣٢) :
صلى حاجة ما نهك وصلى عسليها جور امك

Believe me I s tone of your business. It is your
stepher s affair

هنا تصحح اللمحة الساخرة المتمثلة في المثل الشعبي المصرى ،
ويكشف المترجم عن نقص في حسن الفكاك

وبترجم المؤلف بيت شوق (ص ١٥٢) :

والشعر عالم يكن ذكرى وعاطفة أو حكمة فهو تظليع واوراد

If poetry is not recollection and emotion or
wisdom, then it is not merely form and meter

هنا يبنى حذف كلمة form واستبدال كلمة
Scansion بها ، إذ الأولى كلمة مدح لاقدح ، بينما الثانية
توحى بمجرد توافر الوزن المروصى دون سواء من المقومات التي ترفع
الظم إلى مقام الشعر ، وهو المقصود هنا

ويحطى المؤلف في استخدام حرف الجر حين يقول (ص

٨٢) such a compromising position deprived the
poem from having any serious effect.

والصواب deprived of لا deprived from

ويلاحظ أن المؤلف يورد تواريخ ميلاد أحمد فصحى زغلون ، وهل
عبد المارقي ، وطه حسين ، دون إشارة إلى تواريخ الوفاة ، خلافا
لما جرى عليه مع غيرهم . وحقا إن طه حسين كان على قيد الحياة
حين ظهر كتابه ، ولكن الجميع قد علوا الآن في دمة الله ، ومن ثم
كان من المرجو أن يشكل هذه النقطة في طبعة قادمة

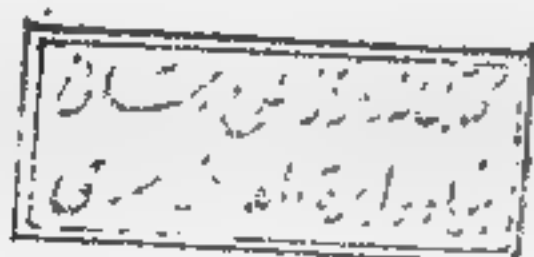
وأخيرا ألاحظ عددا من الأخطاء اللطيفة ، هذا بيان ما قبلته
به ، عسى أن يتداركه المؤلف في المستقبل :

الصفحة	السطر	خطأ	صواب
٥٤	١٢	amsh	attitudes
٦٥	٩	is	it
٩٣	١٥	n	in
١٤٢	١٢	Abu Tamman	Abu Tamimam
١٧٢	٣١ (هامش)	the	تحذف
١٨٢	٩	nity	unity
١٨٥	٥	face	fate

هذا العام في
معرض القاهرة الدولي الخامس عشر
للكتاب

جناح الهيئة المصرية العامة للكتاب
يقدم

- مجموعة ضخمة من الكتب الأدبية والثقافية ،
- كتب التراث العربي المحققة ،
- كتب الأطفال الملونة
- كتب الفن التشكيلي
- مجموعات مختارة من الكتب الأجنبية
- في الفن والأدب والثقافة
- مختارات من أشهر التسجيلات الموسيقية
- مجموعة كبيرة من المعاجم العربية والأجنبية



أرض المعارض بالجزيرة

من ٢٧ يناير - ٧ فبراير ١٩٨٣

Finally we offer reviews of two recent books, one regarding Shawqi's poetry as a mirror of his times and the other regarding the poetry as a linguistic structure, where the centre of value is stylistic characteristics. The books in question are Mounah Khouri's *Poetry and the Making of Modern Egypt*, here reviewed by Maher Shafik Farid, and Mohamed Abdel Hadi al-Tarabulsi's *Characteristics of*

Style in al-Shawqiyyat (Poems of Shawqi), reviewed by Mohamed Abdel Moutalib. This rounds up our issue and the reader is invited to put his own questions on what has been said about Shawqi's poetry and on what still remains to be said.

Translated By: MAHER SHAFIK FARID



Next to Samraan's essay is Mona Mikhail's analysis of the intellectual and social content of Shawqi's play *Madame Hoda*. The writer's approach is similar to Samraan's, with emphasis on Shawqi's attitude to women and the sympathy shown in his play for her cause. Shawqi succeeds in giving artistic form to his support of women's emancipation and the play offers characters that are vividly portrayed as well as opening up new vistas for comedy and for poetic discourse alike.

Following these studies of Shawqi's drama we come to a different domain, viz. The impact on Shawqi of earlier poets and his own impact on other writers. The question of influence is not regarded here from the perspective of comparative literature, though it has some links with it, but rather from a historical perspective stressing the influence of some public events on Shawqi's poetry and Shawqi's own influence on contemporary and later poets.

Mus Mahmoud Ali Meki writes on «Andalusia in Shawqi's Verse and Prose». The writer discusses at length the influence of Andalusia on Shawqi's work throughout his career, as a tyro, a student in France and back in Egypt up to 1914. Highlighted are Shawqi's links with European romantic poetry, his *Muwashshat*, his articles on Andalusia and his imitations of Andalusian poets. In the second part of the study, we follow Shawqi in his Andalusian exile and his life in Spain, from early 1915 to 1919. The essay sheds light on Shawqi's relationship to Spanish culture and on the Arab heritage in Andalusia alike. It studies Shawqi's work in exile: his lyrical poetry (comprising *Muwashshat* and *Qasid*), his historical narratives contained in *Arab States and Great Men of Islam* and his prose works chief of which being the play *The Princess of Andalusia*.

While Mahmoud Ali Meki's essay reveals the impact on Shawqi's verse and prose of a particular historical experience, the next essay, by Ali al-Shabli, deals with «Shawqi's Influence on Tunisian Poetry in the First Three Decades of the Twentieth Century». The method adopted in this study is similar to that of Meki in that it is mainly historical, making use of facts and documents to trace Shawqi's influence on the intellectual and literary life in Tunisia. Chronologically speaking, the impact dates back to the friendship that linked Shawqi with sheikh Abdel Aziz al-Thaalibi, a Tunisian nationalist leader who spent part of his life in Egypt. The study traces Shawqi's influence on the revivalist poets of Tunisia such as Mohamed al-Shazly Khaznat Dar, Saed Abu-Bakr and Mustapha Khareef. It also dwells on Shawqi's influence on some romantic poets, foremost of whom is Abdul Qassem al-Shaabi, author of «The Lost Paradise», a poem some of whose stanzas recall Shawqi's «The Woods of Bologna».

Finally we conclude with Saleh Jawad Altoma's «Shawqi and his Works in Selected Western Works of Reference». The writer traces the European interest in Shawqi's poetry in the form of translations and studies, from the late nineteenth century to the present day. Altoma calls attention to the growing interest in Shawqi's poetry in the sciences following the Second World War as

part of a wider interest in modern Arabic literature in general. The essay concludes, nevertheless, that translations and studies of Shawqi's work are still few in number and that there is still much work to be done in the way of presenting him to the common European reader through poems of a universal human appeal. Appended to the essay are two bibliographies, one of Shawqi's poems translated into foreign languages and the other of the most important studies of Shawqi in languages other than Arabic.

Ahmed Shawqi is the unity around which various methods, in this issue, revolve. The diversity of approaches exemplified testifies to the richness of possibilities his work offers. As we have seen, there are studies of his poetic competence and of the consistency of his attitude for «the poet of language par excellence». At one end of the spectrum Shawqi may be regarded as

The poet of the prince and this is no small title
(English version by Mounab Khouri)

at the other end we may look for the intrinsic aesthetic value transcending «the prince» and his times. Interest in Shawqi's poetry as a linguistic structure is here juxtaposed besides structuralist and stylistic analyses highlighting the qualities of «balance» and «interweaving» in his verse. Related to these values are certain constitutive elements linking the efficacy of the «absent texts» with the flux of the «poetic memory». Contrasted with these structuralist and stylistic analyses are historical interpretations and sociological approaches underscoring the interdependence of poetry and the age and regarding Shawqi's poetry as a reflection of a given historical moment. Through the dialectic relationship of these different approaches we may reach certain conclusions about «the poetic by al-Shawqiyyat (Poems of Shawqi)», about his classicism (as a dramatist) and about his traditionalism, in the light of his literary competence as well as the literary genres he tried his hand at. The essays mentioned also throw light on some questions of influence and on the authenticity of documentation.

In the diversity of approaches represented, Shawqi's texts are seen as a fixed *donnée* just as the approaches look like symmetrical or juxtaposed mirrors reflecting certain aspects of one *donnée*, from different angles and on a number of levels. In as much as this juxtaposition (or symmetry) enriches Shawqi's texts, it gives our issue unity in variety.

The «Literary Scenes» section offers a dialogue between nine poets and scholars from Palestine, Iraq, Syria, Tunisia, Morocco and Egypt. The theme is «Modernism in Poetry», an issue to which Hafiz Ibrahim-Shawqi's fellow traveller on the path of poetry-made-reference when he wrote

Poetry! it is time for us to break fetters that have fettered us for so long.

fication of the «stylistic marks» of a writer, in Shawqi's case the way to achieve this end is to define his regular stylistic characteristics as manifested in texts whose authenticity has not been called in question. Thus Shawqi's fixed linguistic characteristics may serve as a touchstone by means of which the authenticity of the verse attributed to him may be tested. Applying this criterion, Saad Maslooh concludes by throwing doubt on the authenticity of some of the Unknown Shawqiyyat. More important still, he dismisses the alleged Spiritual Shawqiyyat as incapable of standing the test.

Statistical stylistics is not confined to documentation of texts. It goes beyond that to become on another level a procedural element, both descriptive and classificatory especially in the domain of poetic imagery. There are already some striking studies, employing statistical classification, in analysing the fields, functions, sources and characteristics of a poet's imagery. Examples are Caroline Spurgeon's *Shakespeare's Imagery and what it Tells us*, Richard Fogle's *The Imagery of Keats and Shelley* and Stephen Liemann's *The Image in the Modern French Novel*. The influence of such studies is discernible in some contemporary studies dealing with Arabic poetry, from the pre-Islamic times to *Hashshar* and *Abu-Tammam* as well as in studies dealing with the development of poetic imagery in modern Arabic poetry in general and in revivalist poetry in particular.

«The Poetic Image in Shawqi's Lyrical Poetry» is the subject of this issue of a study by Abdel Fattah Osman. The study relies, in the first instance, on the definition, offered by the late Mohamed Ghonemi Hilak, of the poetic image as defined by different literary schools, with a sprinkling of ideas deriving from classical Arabic rhetoric. Underlying the study is an assumption that Shawqi's poetry shows a variety of types of imagery. There are, for example: (I) The personification image employed in the description of landscape (II) The enacting (or embodying) image giving abstracts a palpable shape (III) The abstract image employed by Shawqi to conjoin objects of perception and of conception (IV) The plastic descriptive image which magnifies and puts into relief. Finally there is (V) the dramatic image suggesting action and conflict. Besides offering a classification of Shawqi's imagery, Osman's essay attempts to trace the sources of this imagery, both historical and natural, in order to gauge its value from positive and negative angles alike.

Osman's study of Shawqi's imagery is an attempt to understand the poetry from a certain point of view. Hussein Nassar's «Ahmed Shawqi's Prose Poetry» seeks a «wider angle» but, with application to Shawqi's prose. The stress is also on certain aspects of Shawqi's «prose poems» in *Aswaq al-Zahab*, especially in those passages entitled «The Unknown Soldiers», «The Homeland» and «Memory». Nassar focusses on the historical context of prose poetry in modern Arabic literature and on the relationship between the poetic faculty and rhythm. He dwells on a short text by Shawqi in an attempt to deduce some general characteristics of the prose poem.

So far we have been concerned with Ahmed Shawqi's lyrical poetry. Following, in this issue, are four essays dealing with Shawqi's verse drama. First, there is Ibrahim Hamada's «Shawqi's Drama and French Classicism». There seems to be a general agreement among scholars that Shawqi, when a student in France, was influenced by French classical drama. This view Hamada challenges, pointing out the disparity between Shawqi's plays and the origins of classical drama. He discusses themes and sources and the structural regularity of dramatic unities, concluding that Shawqi's drama was not following in the footsteps of classical drama, but rather of lyrical drama at its best, as in the shows of *Abu-Khalil al-Qabbani* and sheikh *Salama Higazy*. Hence the fact that Shawqi's plays are full of song and dance as well as long sentimental poems that lend themselves easily to the singing voice.

The conclusions reached by Ibrahim Hamada may incite the reader to reconsider Shawqi's drama and to concentrate attention on its traditional Arab origins rather than on western models. In consonance with this view, Abdel Hamed Ibrahim writes on «The Historical Sources of Shawqi's *Majnun Laila*». He stresses the close link between Shawqi's play and Arab origins, especially folkloric ones, such as the tales entitled *Deaths of Lovers* and the story of *Qalbi al-Mulawah* of the tribe of Aamer. The impact on Shawqi's drama of classical Arabic literature is an indubitable fact, as in *Majnun Laila*, *Antara* and *The Princess of Andalusia*. It is the impact of folkloric sources, and of the conventions of lyrical drama which needs to be explored in depth.

In pursuance of Shawqi's drama we next come across two studies concentrating on the role of women in his plays. First, there is a study of «The Image of Woman in the Plays of Ahmed Shawqi» in general. The second essay is concerned with a single play, namely Shawqi's comedy *Madame Hoda*. *Angele Beltrous Samann*, author of the first essay, stresses the importance of female characters in Shawqi's works, prose and verse alike. She calls attention to the significance of such of his titles as *The Indian Maiden*, *The Death of Cleopatra*, *Madame Hoda*, *The Miser* (a female, as it happens) and *The Princess of Andalusia*.

She also alerts the reader to the central role played by women in other of Shawqi's works and points out the link between the significant role of female characters in Shawqi's drama and the revivalist movement, calling, among other things, for the emancipation of women and connected with the name of Qassim Amin, a judge and social reformer. It was a cause to which Shawqi contributed a number of poems. Samann's essay focusses on Shawqi's vision of women within the historical framework he chose for most of his plays. But it also points out its relationship to contemporary Egyptian society and to the nature of women in general. The essay also deals with Shawqi's artistic devices in portraying women. Among these devices are characterization, relevance to dramatic action, and the use of dialogue and verse in the plays.

Shawqi's case, the absent text is **Abu Tammam's** ode but it is recalled in a negative manner. In **Shawqi's** poem we find heterogeneity rather than homogeneity: rhetoric rather than writing. **Shawqi's** vision has the limitations of a given social class.

Next we come to **Mohamed al-Hadi al-Tarabulsi's** analysis of **Shawqi's** «An Imitation of al-Burda». Here a different method is employed, based on «comparative stylistics» and an epitome of a striking study by the same author, *Characteristics of Style in al-Shawqiyyat (Poems of Shawqi)* (Publications of the Tunisian University, 1981). Comparative stylistics, as conceived by **al-Tarabulsi**, is a way of studying styles of speech, at a certain level within one given language, with a view to examining stylistic characteristics of a particular text, compared with other characteristics in earlier, contemporary, or later texts. In his study of **Shawqi**, **al-Tarabulsi** compares his «An Imitation of al-Burda»:

An addax (i.e. a beautiful maiden) at al-Qaa somewhere between al-Ban and al-Alam.

Has shed my blood (i.e. so fatal was the impact of her beauty) in a month when no blood may be shed.

with **al-Bussairi's** ode opening:

Was it the remembrance of someone in the vicinity of Zi Salam, that turned my running tears into blood?

Al-Bussairi's Burda was the model for **Shawqi's** poem. In his comparison between the two poems **al-Tarabulsi** hints at the general characteristics of **Shawqi's muarradat** and contrasts in detail the latter's style with **al-Bussairi's** in dealing with one theme, namely a comparison between Christianity and Islam. This detailed comparison reveals the phonological, syntactic and semantic aspects of **Shawqi's** style, and ends with a value judgement, viz. **Shawqi's muarradat** look like an imitation and an approximation but are, in fact, a transcendence of the original model.

Kamal Abu-Deeb's analysis of **Shawqi's Sihiyah** is described as «a study in the structure of a revivalist text». The analysis is structuralist rather than stylistic. The stress is not laid on the relationships of a later text to an earlier one, on a stylistic level, but rather on a search for constitutional elements of the poetic memory as manifested in an individual text. The writer's point of departure is a general duality, one of individual experience and poetic memory. It moves towards corresponding or contradictory dualities, such as time and memory on the one hand, and the duality of the individual self and the historical external world on the other. In as much as this duality shows a dichotomy inherent in the text of **Shawqi's Sihiyah**, it shows, to the same extent, a strong tension between contradictory elements. The text has its inner crises just as the revivalist poets are confronted by a crisis. This crisis has its roots in the very conception of the relationship between the self and its circumambient universe. The creative agency shrinks under the pressure of traditional forms of composition and the flux of the poetic memory (i.e. memory of past verses). In this light, **Shawqi's** poetic

memory reveals the crisis of a particular social class struggling for freedom in the present, but within a framework that drags it back to the past.

A kind of discrepancy may be observed between **Kamal Abu-Deeb's** and **Mohamed al-Hadi al-Tarabulsi's** analyses of **Shawqi's muarradat**. Implicit in this discrepancy is a conceptual paradox. It is a discrepancy between «Structuralism» and «Stylistics» making for different value judgements, analytical procedures and interpretative processes. «Stylistics», however, implies more than one contradiction, comprising as it does more than one method or attitude. This contradiction is manifested in a methodological duality: at one end of the spectrum there is a «contextual stylistics» seeking to gauge the aesthetic value of a given text through «stylistic interweavings»; At the other end there is a kind of «statistical stylistics» seeking to authenticate the text and to verify authorship through a recognition of its distinguishing «stylistic mark». The discrepancy between the two approaches is discernible in **Abdel Salam al-Mesadi's** «Stylistic Interweaving and Poetic Creativity» in study of **Shawqi's** «Born was the Guiding Light» And **Saad Maslouh's** «Verification of Authenticity of Authorship» (a stylistic and statistical study of **Shawqi's** verse, genuine and attributed).

Al-Mesadi starts with a definition of his method. He is interested in what is creative of «the poetic act» in the context of a given text. This he seeks to achieve through a stylistic analysis of **Shawqi's** poem opening:

Born was the guiding light, all creation was illuminated.
The month of time was all smiles and praise.

Analysis, in this essay, moves in the direction of types of constitutional elements of the stylistic phenomenon in **Shawqi's** poem. Its stylistic elements correspond and «interweaves» thus giving us a clue to **Shawqi's** poetic secret. By dint of this procedure the aesthetic value, which in turn becomes a «stylistic value», is defined. From the point of view of value judgement, this interweaving is concomitant with a structural analysis in which linguistic constitutional elements are counterbalanced, so that their unity may comprise variety, thus «Born Was the Guiding Light» becomes a linguistic texture at once homogeneous and heterogeneous.

Abd al-Salam al-Mesadi's stylistic approach lays stress, in **Shawqi's** poem, on the poetic value of interweaving. **Saad Maslouh's** brand of stylistics, on the other hand, is concerned with the documentary value of authenticated text. It seeks to establish the **Shawqi** canon on a purely statistical basis. This «statistical stylistics» is rendered the more necessary by the fact that we need to verify the authenticity of the poetry attributed to **Shawqi**, both in the *Unknown Shawqiyyat (Poems of Shawqi)*, edited by **Mohamed Sabry** of the Sorbonne University, and the so-called *Spiritual Shawqiyyat (Poems of Shawqi)*, edited by **Raouf Ebeid**, poems said to have been «dictated» by **Shawqi's** «spirits» to a spiritual medium, the editor being a spiritualist himself. Statistical stylistics relies on the identi-

try is the assumption that a poet's value is dependent on his being a «reflection» of social realities. Unless a critic is aware of the complex relationship between the reflector and what is being reflected, he is in danger of turning poetry into a «social document» in which a student may search for «social concepts» rather than for «poetic elements». Hence Hamadi Samoud's attempt to define the «Poeticity of al-Shawqiyat (Shawqi's Poems)», through «a view of the idea of alternatives in Arabic critical discourse». The essay hints at the necessity of distinguishing between «ideological consciousness» and «aesthetic perception». In stressing the latter, it does not dismiss the former, but seeks to view it as a function of a vision, defining the relationship between the composer and the subject on the one hand, and between the composer and the world in which he lives, on the other. With this emphasis in view, the writer addresses himself to linguistic structures in Shawqi's texts as functions whose significance has a deep semantic nucleus to which all textual achievements are referable. In as much as it highlights the characteristics of Shawqi's imagery, this analysis shows the priority of simile over metaphor, thus bringing to light a functional element inseparable from the poet's vision. Analysis also reveals Shawqi's linguistic practices and comments on the interaction in his poetry of phonological, syntactic and semantic levels; thus highlighting the importance of «symmetry» and «antithesis» as two functional elements related to a poet's vision. The writer does not follow these points in detail, but dwells on a couple of examples, employed to achieve his implicit end, namely to reconsider «critical discourse» through a reconsideration of the poeticity of the Shawqiya.

The necessity for such a re-evaluation demands, among other things, a closer look at Shawqi's text, an elaborate examination, with a fresh eye, of his poems and a well-considered understanding of their interdependent relations. Hence the similarity between Mohamed Mustapha Badawi's «Subjectivism and Classicism in Shawqi's Poetry» and Mahmud al-Rabey's «Balance of Structure in Shawqi's Poetry». Both studies are concerned with single poems, «The Crescent» and «Lebanon» respectively. In dwelling on a definite text, both studies make it clear that we need to examine poetry in detail «as poetry in the first place». Thus Mohamed Mustapha Badawi searches in «The Crescent» for Shawqi the poet, rather than for the poet of nationalism, the poet of pan-Arabism, the poet of the caliphate or the poet of Islam. Similarly Mahmud al-Rabey studies Shawqi's «Lebanon» as a text, a particular linguistic structure with particular meanings. The subject arises from within and is expressive not of a political stance but of an artistic vision.

In revealing the syntactical relations within Shawqi's «The Crescent» Mohamed Mustapha Badawi also reveals structural relations, as manifested in the poet's use of paradox, contrast and puns. Allusion and the generative production of poetic imagery consequent upon it have distinctive semantic functions. Badawi stresses the «balance» of meaning and structure in Shawqi's poetry, thus illuminating its classicism which in turn is counterbalanced

by subjective and personal elements, to the suppression of neither. Mahmud al-Rabey's essay has for its point of departure the phonological levels. Shawqi's assonances and vocal harmonies are significant in being symptomatic of a typical classical temperament, built on logical and geometrical principles. In turning to what is signified, al-Rabey dwells on the gradations of meaning in Shawqi's poems. More often than not they build up towards a crescendo with a beginning, a middle and an end. Shawqi's work has «regularity» and «homogeneity» as well as «contrast» and «antithesis». This brings out its basic character as a poetry of «balance»: a «balance of contrast» and «a balance of progression» at the same time.

Such a textual study would reveal the «classical» character of Shawqi's poetry, its balance, antitheses and regularity, its logical gradation and controlled movement. Another important classical quality is the intertextuality or the relationship between a contemporary text and earlier texts. In Shawqi's poetry this takes the form of *al-munawwada*, i.e. an imitation (in the form of a rejoinder) of an earlier poet. Revelation of the classical elements in his poetry would thus inevitably conduce to a reevaluation of Shawqi's relationship to the tradition as manifested in particular poetic texts. The present issue offers three textual analyses of three *munawwadat* by Shawqi: (I) The ode celebrating the victory of the Turks, modelled on Abu Tammam's celebration of the conquest of the city of Amorah (II) The poem entitled «An Imitation of al-Burda», modelled on al-Burda, a celebrated poem by al-Busiri (III) A *Sinayah* (a poem with an (s) monorhyme), composed by Shawqi in his Andalusian exile and meant as a response to Al-Bukhari's *Sinayah*.

First of these three analyses is Mohamed Bence's «The Absent Text in Shawqi's Poetry: Reading and Consciousness». The poem in question is Shawqi's:

Glory be to God! what a marvellous conquest!

O Khalid of the Turks (i.e. Mastapha Kamal Atatürk) give us back the glories of Khalid the Arab (i.e. Khalid ibn al-Walid, one of the Prophet's companions and bravest soldiers).

Bence gives us a detailed comparison between this poem and Abu-Tammam's (of the same rhyme scheme):

The sword is truer in tidings than (any) writings: In its edge is the boundary between earnestness and sport (English version by A. J. Arberry).

Bence's analysis comes to a number of conclusions with an obvious tendency towards value judgements. He stems, in the first place, from a definite conception of the text: a text is a web of linguistic relations in which earlier texts meet. These earlier texts he calls «The absent text», recalled by the later work, with displacements and transformations depending on the writer's degree of awareness of the process of writing on the one hand, and on the degree of self-awareness on the other. This does not necessarily make for an identification between the absent text (*Pastiche*) and the present text (*Pasticheur*). In

applied and of procedures within the framework of any one method.

Juxtaposed in this issue are studies seeking answers for questions of a universal character, through a comprehensive view of a poet's *oeuvre*, and studies addressing themselves to particular texts whether they be a certain poem or a certain play; analysing its components in depth, and thus coming to general conclusions. The issue offers studies of **Shawqi's** lyrical poetry, of his verse drama and of his artistic prose. Present are studies of his tragedies as well as of his comedies; of his poetic imagery as of his prose poems. Our issue combines analysis and documentation, structuralist and stylistic analyses, historical interpretation and sociological perspectives. It does not lack, however, some attempts to reconcile these tendencies.

The issue begins with **Mohamed Zaki al-Ashmawy's** «Signs of **Shawqi's** Poetic Competences». The writer regards **Shawqi** as the poet who, after **al-Barudi**, brought the revivalist tendency in poetry to new heights of polish and perfection, and brought it nearer to the achievement of Abbasid poets. While emphasizing **Shawqi's** close relation to the poetic Arabic tradition, **al-Ashmawy** makes it clear that **Shawqi's** poetry was by no means lacking in originality. One sign of this originality is **Shawqi's** «poetic competences»: an ability to adapt traditional methods and to employ them in such a way as to link the present with the past and to look forward for the future. This «poetic competences» is characterized by a combination of the traditional musical rhythms—the metres of **al-Khalil**—and an inner rhythm manifesting itself in the order of sentence and the method of versification. This interaction is accompanied by concentrated calm emotion, far from noisy effusions and always subject to restraint and to the demands of art. Thus **Shawqi** escapes the danger of narrow subjectivism and moves within a wider frame in which the individual and common humanity converge.

Shawqi's «poetic competences» has enabled him to move freely on the path of creativity, maintaining the resonance and forms of the ancients. A different view is offered by **Adonis' (Ali Aluned Saed)** «The Poet of Language par excellence». What **Mohamed Zaki al-Ashmawy** regards as a positive merit, a fruitful relationship between the poet and the tradition, **Adonis** regards as a negative aspect, a duality reminiscent of **Sansure's** *langue* and *parole*. In this duality, the one structure is applied to various subjects; things are alienated and made to inhabit one unchangeable system. The freedom of a poet, within this duality, is more apparent than real. The language he utters dominates him from within. **Adonis** concentrates on three poems by **Shawqi**: «The Woods of Ulogne», «Paris» and «Rescue». He regards his as a poetry of *parole*. Its particularity is only superficial. If we look deep into the relationship between this poetry, the *parole*, and its manifestation, the *langue*, it soon becomes evident that **Shawqi** was merely recalling, through poetry, a common inherited discourse, which makes his poems little more than ideological compositions. This composition, admittedly, is fruitful: it educates and incites to action, but it testifies to an absolute

priorism, an *a priori* existence, in which poetry, the *parole*, is not an exploration but a statement of faith. A poet is a bearer of an *a priori* ideology, giving itself utterance through his lips. The inevitable result is that the poet's self, as a creative agent, fades and gives way to the domination of language. Individual creativity is restrained and «innovation» becomes a «recollection»; the *parole* of the new poet is merely a reproduction of earlier poets.

The question arises, however: What would happen if we looked at the poet-tradition duality from an entirely different angle? In other words, what would happen if we started from the belief that a poet's relationship to his ancestors is the first condition of building «the poetic character»? Such a belief underlies **Nasser al-din al-Assad's** «Traditional Elements in **Shawqi's** Poetry». The writer begins by stressing the «traditional elements» as essential conditions for any poet. A poet must be rooted in his tradition and acquainted with its original springs.

So much granted, it is necessary to look for «traditional elements in **Shawqi's** poetry» as essential to the formation of his poetical talent and not merely as «plagiarisms» or «imitations». **Al-Assad** starts by citing **al-Marasifi's** *al-Wasila al-Adabiyya*, a book of criticism that was instrumental in forming **Shawqi's** tastes. Other traditional elements in **Shawqi's** poetry are discernible when he mentions early poets, quotes from their verses or alludes to them. **Al-Assad** dwells on **Shawqi's** relationship to **al-Uhuti**, **Abu-Tammam** and **Ibn Zaidun** as well as to **al-Mutanabbi**. **Shawqi**, throughout his career, imitated these, and other, poets, sometimes explicitly and at other times implicitly. An examination of the traditional elements in two of **Shawqi's** plays *Majnun Layla* and *Antara* leads to the conclusion that **Shawqi** was «the poet of the Arabic tradition par excellence».

To lay the stress on the negative aspect of **Shawqi's** relationship to the tradition is to regard him as a traditionalist. To regard his work from the point of view of political and social circumstances may, however, reveal a «crisis» that is inherent in his work. It is from this perspective that **Ali al-Battal's** «**Ahmed Shawqi** and the Crisis of the Traditional Poem» sets out to examine **Shawqi's** poetry «in the light of political and social reality». While maintaining that **Shawqi** has brought traditional poetry to the highest perfection of which it is capable, under typical historical circumstances, **al-Battal** suggests that **Shawqi's** work was a hindrance, rather than a help, to poets who sought to go beyond his achievement. The study stresses the «social consciousness» revealed in **Shawqi's** poetry and its driving force in relation to **Shawqi's** social status, its impact and its distinguishing artistic qualities. The study establishes a link between the poet and the structure of social relationships in his times. It tries to assess the value of **Shawqi's** poetry in the light of these relationships, and concludes that to imitate **Shawqi's** poetry, under different circumstances and in a different age, would make for a crisis and land imitators in serious difficulties.

Underlying this sociological approach to **Shawqi's** poe-

THIS ISSUE

ABSTRACT

This issue and the one to follow it appear in the aftermath of celebrations of fifty years of the death of **Hafiz Ibrahim** (1872? - 21 July 1932), the so-called «Poet of the Nile» and of **Ahmed Shawqi** (1868-14 October 1932), the so-called «Prince of Poets». To celebrate the memory of these two poets is a significant event in more than one sense. First, it is a harking back to the mainsprings of the revivalist tendency in modern Arabic poetry. Second, it signifies our keenness on perpetuating this revival. Third, it is a tribute to the role played by poetry in enriching life. Celebration of the memory of these two poets is not merely an appreciation of a past achievement; it implies a development of its creative elements in an attempt to establish a fresh poetic movement in which what is most lively in the past may be conjoined with what is most significant in the present; thus giving birth to a promising future.

Hafiz and **Shawqi** were nationalist poets, spokesmen of the whole Arab world, representative of its poetic consciousness, however distant its countries, or antagonistic its political regimes. Hence it was only natural that Arab scholars and poets should contribute to the symposium, irrespective of country or tendency. They all met to celebrate **Hafiz** who wrote:

«Your mother is the same as ours; her love gave us suck of which we would not be weaned».

and to celebrate **Shawqi** who wrote:

«That it was God's will that we should be suffering from one wound and to share one grief».

In celebrating the memory of these two nationalist poets, scholars and poets congregated from a number of Arab states: Palestine, Jordan, Syria, Iraq, Lebanon, Yemen, Kuwait, Libya, Tunisia, Algeria, Morocco, Sudan and Egypt. There were also Western scholars from France,

the United Kingdom, Spain and the United States of America. They all had in common a wish to fathom the work of these two poets whose poetry was, to quote **Shawqi**, «a song in the joy of the East, and consolation in its sorrow» (English version by Mounah Khouli).

FUSUL's commemoration of these two poets has a distinctive peculiarity, relevant to the nature and ends of this journal. When we commemorate a certain poet or writer, we mean to study him afresh, to seek his intellectual roots, to put basic questions on all levels and to search for real merit, in all dimensions. Corollary with this is our keenness on avoiding clichés, repetitive methods and conclusions and our attempt to go deep into texts, to be a forum for all critical approaches and to carry issues to their farthest ends.

The texts of **Hafiz** and **Shawqi** may be regarded as the primary *données* encompassing critical procedures. The immediate purpose of the questions we pose is to re-analyse these texts, to provide diverse interpretations and to give various evaluations. A more ambitious end is to invite the reader to ask new questions himself: in consonance with **Hafiz Ibrahim's** exhortation:

«Now that we have gauged the dimensions of the old, is there room for something new, fruitful and enjoyable?».

The present issue is taken up with studies of **Ahmed Shawqi**. Our forthcoming one will be devoted to studies of **Hafiz Ibrahim** and to general studies treating of both poets together. This issue is an attempt to reconsider **Shawqi's** achievement and to gauge its ever-new value. This end is sought on different levels and from various perspectives.

The reader will notice that the emphasis, in this issue, falls on **Shawqi's** texts, that there are many textual studies of his work and that there is a notable diversity of methods